Dumitru Micu

ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA

Lucian Blaga n-a fost un estetician.

Tipărindu-şi în 1939 cursul de estetică ţinut în toamna anului precedent la Universitatea din Cluj, autorul *Trilogiei cunoaşterii,* al *Trilogiei culturii* şi al viitoarei *Trilogii a valorilor* îşi avertiza cititorii : „Acest studiu este într-o privinţă mai mult, într-alta mai puţin decît un tratat. Mai puţin, întrucît în paginile ce urmează nu abordăm «esteticul» sub toate unghiurile cu putinţă şi întrucît nu vom examina toate problemele stîrnite de prezenţa în lume şi în existenţa umană a factorului estetic (...) Studiul e totuşi mai mult decît un tratat, întrucît arată problemele esenţiale ale esteticii în perspectiva sintetică a unei viziuni metafizice şi întrucît se integrează ca o aripă într-o construcţie arhitectonică"[x]. Neurmărind elaborarea unui sistem estetic şi cu atît mai puţin a unui „tratar", Blaga a creat ceva infinit mai vast : un sistem filozofic de marcată originalitate, în care este implicată şi o viziune a artei. Cazul nu e de loc singular în istoria filozofiei, ba e chiar un caz

tipic. De la Platon la Bergson, aproape toţi marii gînditori au produs şi o poetică sau o estetică, integrată concepţiei lor generale. Faţă de majoritatea premergătorilor, Lucian Blaga, filozof dublat de un mare poet ■şi autor dramatic, -s-a găsit în situaţia privilegiată de a putea gîndi arta dinăuntru.

Consideraţiile sale estetice nu sînt o simplă aplicaţie a tezelor filozofice generale la domeniul artei, cum se în- tîmplă mai totdeauna cînd filozofii iau în dezbatere problematica frumosului. în *Artă şi valoare,* de exemplu, cea mai amplă şi mai închegată lucrare de estetică a lui Blaga, „nu există — constata Edgar Papu, la apariţie — acea dificultate, înregistrată de pilda în *Filozofia artei* a lui Gentile, în care gînditorul italian face aproape numai metafizică generală, problema artei apărînd ca un simplu pretext. Lucian Blaga, dimpotrivă, îşi dezvoltă propriile vederi metafizice arătîndu-se totodată nu numai informat, dar şi perfect familiarizat cu fundamentalele probleme ale esteticii. Aceste probleme capătă un relief neobişnuit şi o lumină din cele mai surprinzătoare, privite din cunoscuta perspectivă filozofică a autorului[1] [2]. Reflectînd asupra artei, Lucian Blaga îşi gîndea implicit propria operă sau, în tot cazul, pornea de la ea, de la o experienţă personală de creaţie. Lucian Blaga n-a fost nevoit să se „documenteze", să întreprindă investigaţii speciale, pentru a lua cunoştinţă de problemele artei. Aceste probleme i se impuneau cu stringenţă spre rezolvare nu doar teoretică, ci efectivă, concretă ; ele erau generate de munca permanentă, cotidiana, putem spune, a scriitorului. Problemele artei au fost pentru Lucian Blaga probleme de viaţă. Opiniile estetice formulate de poetul *Laudei somnului* au astfel şi semnificaţia unor confesiuni, unor profesii, de credinţă. Dacă *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel, să zicem, sau *Estetica* lui Benedetto Croce ni se înfăţişează ca momente (şi monumente) ale gîndirii estetice suficiente lor înşile, raportabile doar la opere similare din istoria disciplinei, studiile lui Lucian Blaga prezintă interes, în cel mai înalt grad şi ca documente ale unei biografii interioare literare ; ele ne conduc spre poezia şi teatrul lui Lucian Blaga. Am greşi însă, dacă am vedea în *Filozofia stilului,* în *Artă şi valoare* doar nişte mărturisiri deghizate, nişte pledoarii *pro domo.* Meditaţiile lui Blaga asupra esteticului au fost declanşate, evident de propria experienţă de creaţie. Gînditorul n-a coborît spre opera de artă de la înălţimea ameţitoare a unor concepte preexistente în spiritul său, ci a urmat un drum invers. Propria literatură, propriile eforturi de creaţie I-au pus în situaţia de a căuta soluţii, de a învinge dificultăţi, de a se confrunta, iar aceasta implica studiu, cunoaştere, meditaţie, ceea ce nu putea să nu ducă o minte ca a sa, speculativă, la clarificări teoretice, Ia generalizări. Acest lucru este incontestabil, însă nu e mai puţin adevărat că pasiunea teoretică i-a fost

[2] „Revista de filozofie", voi. XXIV, nr. 2, aprilie-iunie 1939, p. 181.

alimentată filozofului, implicit şi poate în aceeaşi măsură, de problematica artistica însăşi. De n-a pornit de la concepte, Blaga nici nu le-a ocolit. El nu a devenit filozof, aşa zicînd, de nevoie şi n-a reflectat asupra esteticului doar sub constrîngerea propriilor ambiţii literare. Filozof prin vocaţie, Lucian Blaga a fost sedus de problematica artei ca atare, după cum, pe de altă parte, a fost muncit de curiozitatea de a cunoaşte realizările literaturii, muzicii, artelor plastice, arhitecturii nu exclusiv din dorinţa de a Atrage concluzii profitabile propriei creaţii, ci şi dintr-un interes oarecum gratuit, pur ştiinţific, pentru aceste realizări. Caz nu tocmai frecvent în istoria esteticii, personalitatea blagiană aliază o excepţională capacitate teoretica nu numai cu un talent tot atît de ieşit din comun, dar şi cu o sensibilitate, cu o receptivitate artistică deosebit de elastice. Situaţia e cu atît mai vrednică de a fi subliniată, cu \ cît în concepţia blagiană, faptele de cultură sînt, după cum se va vedea, construcţii

metaforice plămădite în tipare stilistice limitative. Stilul are, după Blaga, menirea, decisă de raţiuni transcendente, de a ne „frîna“ ambiţiile revelatorii ; condiţie a autoconstituirii umane, el devine în acelaşi timp un fel de perdea între spiritul uman şi absolut, o putere misterioasă care ne mărgineşte, interzieîndu-ne de a fi altceva şi altfel decît sîntem. Potrivit acestei teorii, ar urma să conchidem că, fixaţi în ramele unui anume stil, nu putem recepta decît o categorie anumită de valori şi că,

, in orice caz, creatorii de stiluri individuale, artiştii, nu pot decît anevoie escalada marginile propriei spiritualităţi, propriilor înclinaţii şi gusturi, astfel înciît nu de la ei trebuie să ne aşteptăm a primi judecăţi de ordin artistic întru totul valide. Artiştii, potrivit acestei concepţii, n-ar putea fi obiectivi. Către constatarea aceasta ne îndrumă de altfel ? efectiv foarte multe pagini de critică semnate de poeţi, | pictori, compozitori din toate timpurile. Pa de altă parte i însă, artiştii s-au dovedit, în subiectivitatea lor, adeseori, [cei mai fini, mai pătrunzători critici. Chiar rostind sentinţe |l contestabile, ci au isesizat nu o dată aspectele cele mai vii | ale unor opere, neobservate de criticii specializaţi.

Exemplele sînt la îndemîna oricui. Spre a nu ne îndepărta de obiect, să notăm doar că Lucian Blaga e un scriitor din f! rîndul acelora care ,s-au pronunţat frecvent, şi nu fără

7

competenţă, atît asupra unor opere contemporane, cît şi asupra mai tuturor capodoperelor reprezentative pentru anume orientări ale artei în decursul timpurilor. Forţa creatoare nu exclude receptivitatea. Acestei concluzii empirice, gînditorul n-a pregetat să-i dea o întemeiere teoretică, pornind tocmai de la concepţia sa despre stil, amintită. Factorii stilistici, explică Blaga, în *Artă şi valoare,* îşi au sursa în inconştient şi ei modelează toate creaţiile de/ cultură, influenţmd implicit şi facultăţile receptive ale ori-1 cărui om. (Asupra acestei chestiuni vom reveni şi o vom dezbate pe larg.) Dar dacă în conştiinţa noastră se exprimă „valori" care sînt, de fapt, efulguraţii ale propriilor „categorii abisale" subconştiente, „caliciul conştiinţei" poate găzdui, în acelaşi timp, „anumite valori care nu sînt decît expresia categoriilor abisale ale *altor* indivizi, valori constituite în conştiinţă noastră printr-o inducţiune emanată din opere de artă care, la rîndul lor, au suferit în prealabil o modelare pe temei de categorii abisale. (...) Conştiinţa individuală, adusă în situaţia de a judeca o operă de artă, adoptă câteodată valori vicariante ad-hoc, imanente operei de artă pe care e chemată să o judece. Un gust generos, fără a renunţa la severitate şi rodnic în satisfacţii estetice, fără a-şi pierde busola, desfăşoară de fapt o nuanţată supleţă şi e în stare să cîntărească o operă de artă, chiar exotica, în lumina unor valori proprii ei, în lumina unor valori care au prezidat la modelarea ei, ca puteri .categoriale"[3]. Dar asupra acestei chestiuni va trebui să revenim. Ne-am permis o anticipare, în scopul de a face cît mai plauzibil faptul că studiile de estetică ale lui Lucian Blaga, expresii fără îndoială ale unui anume credo literar, documente ale orientării conştiente spre un anumit ideal de artă, nu sînt, prin aceasta, mai puţin remarcabile construcţii teoretice, opere care merită şi trebuie să intre în atenţia specialiştilor şi a tuturor celor cărora nu le este indiferent domeniul esteticului.

[3] *Op. cit.,* pp. 133—134 i

,,PREFIGURĂRI, TATONĂRI*[1]

Precocitatea facultăţilor creatoare ale viitorului scriitor şi filozof s-a declarat, în cele două domenii ale scrisului, pe care le-a cultivat, aproape simultan. La cincisprezece ani, în 1910, Lucian Blaga semna poezii în „Tribuna" din Braşov şi tot pe atunci studia pe Vasile Conta, Schopenhauer, Bergson şi chiar pe Immanuel Kant. Patru ani mai tîrziu începea o colaborare susţinută la „Românul" din Arad, unde publica, semnînd întîi cu pseudonimul Ion Albu, apoi cu numele adevărat, articole teoretice şi mai cu seamă *Ginduri,* prefigurări ale reflecţiilor, formulate aforistic, din *Pietre pentru templul meu.* Articolele şi „gîndurile" ating îndeosebi chestiuni de teoria cunoaşterii, cu specială referire Ia raporturile dintre ştiinţă şi gîndirea speculativă, dar ele nu ocolesc nici problemele creaţiei artistice. „Omul de geniu — scrie, de pildă, Blaga, în numărul 9/22 octombrie 1915 — tfage cu penelul peste o parte a lumii, ca să vadă cu atît mai bine — oarecum prin contrast de culoare — cealaltă parte". E o idee pe care iilozoful o va relua mereu, străduindu-se să-i dea un cît mai solid fundament teoretic. în înţelegerea lui, arta implică o sdecţie riguroasă a datelor realului, o structurare nouă a acestora, în genere o intervenţie cît mai activă a iniţiativei creatoare, a puterii de invenţie. De altfel, atitudinea creatoare faţă de obiect nu e proprie, după Blaga, doar artistului. Orice act de cultură implică o selecţie, o interpretare, şi un istoric, reconstituind trecutul, îl trece implicit prin filtrul gîndirii şi sensibilităţii timpului său. „Arhiva din care istoricul scoate mai mult pentru *trecut* este : prezentul" [1]. Iată şi o altă reflecţie în spiritul concepţiei ce avea să se cristalizeze în viitoarele „trilogii" şi care prefigurează implicit o anume înţelegere a faptei de artă : „Găsim inconştienţi care îşi închipuiesc că trebuie

[1] „Românul", V, nr. 272, 12/25 decembrie 1915.

să-dumineze întunericul ca să-i vază..."[2]. în fine, iată şi opinia tînărului poet-filozof despre inspiraţie : „Inspiraţia este o femeie capricioasă, — îţi zîmbeşte numai atunci cînd nu-i dai atenţie " [e]. Concepţii similare comunică *Frin- turile* din „Pagini literare" (1916), *Cugetările* şi *Notele* din „Patria" (1919-1924), *Notele* din „Voinţa" (192C- 1921), articolele din celelalte periodice la care a colaborat Blaga în anii imediat premergători şi numaidecît următori^' primului război mondial („Voinţa Transilvaniei", „La-[!] mura", „Adevărul literar şi artistic" etc.) ; de asemenea : în cugetările aforistice din *Pietre pentru templul meu'* (1919). Toate acestea, cum şi alte scrieri filozofice de; dinainte de 1930, sînt — după aprecierea autorului însuşi —| „prefigurări, tatonări, etape". Prefigurări ale clădirii vaSte ce se va înălţa în viitoarele „trilogii". Să ne oprim asupra cîtorva „pietre" din volumaşul publicat în 1919. „Există ascunzişuri ale sufletului uşoare ca umbrele : ele dispar de îndată ce încerci să le luminezi". Altfel spus : inefabilul nu poate fi transmis decît pe cale de sugestie sau, cum va zice Ion Barbu : „Poetul ridică însumarea de harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi". Aceeaşi cugetare a lui Blaga, în altă variantă : „Sînt lucruri care nu pot fi înţelese decît vag. Şi-ar trebui să ne mulţumim cu atît. Din nefericire încercăm însă cele mai adesea să le înţelegem mai precis — şi, ca urmare, ne trezim că nu le mai în-[1] ţelegem de loc". Lucrurile despre care tînărul filozof zicea că „nu pot fi înţelese decît vag" sînt acelea care constituie prin excelenţă obiectul artei. în acelaşi sens sînt orientate numeroase alte notaţii. De pildă aceasta : „Cîte odată datoria noastră în faţa unui adevărat mister nu e să-i lămurim, ci să-i adîncim aşa de mult încît să-i prefacem într-un mister şi mai mare". Veleităţile noastre cognitive tresar, fără îndoială, la citirea unor asemenea propoziţii, gata să ia cuvîntul în replică. E recomandabil, totuşi, să nu cedăm fără control apetitului polemic. Urmărind în continuare cursul meditaţiei blagiene, înţelegem că aserţiuni de felul celor citate au în vedere în special teritoriul artei, guvernat de legi particulare, arta fiind un domeniu special al cunoaşterii. A adînci „misterul", prin „mister",

[2] *Idem,* VI, nr. 8, 24 ianuarie / 6 februarie 1916.

înţelegînd „farmecul", e, neîndoios, una din funcţiile cunoaşterii artistice. Spre a interpreta astfel gîndul filozofului nu avem nevoie să forţăm nota, să recurgem, în favoarea lui, la acrobaţii logice. Blaga însuşi ne spune lămurit, într-o însemnare, că, vorbind de adîncirea misterului, subînţelege considerarea acestuia din perspectiva artei. Iată : „Există lucruri adînci care în lumina artei pot fi înţelese mult mai limpede decît în lumina ştiinţei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decît în lumina soarelui".

Un lait-motiv al cugetărilor din *Pietre pentru templul meu* este îndemnul la scrutarea vieţii interioare. Aspiraţia la o cît mai amplă investigaţie a zonelor adînci este, de fapt, mobilul tuturor consideraţiilor în jurul ideii de „mister", de necunoscut, de ceea ce pare principial indeterminabil. Viitorul poet al „adîncului", al „fîntînilor", al „izvoarelor" nu conteneşte, în aforismele şi însemnările din tinereţe, îndemnurile la „cunoaşterea din intern", la aplecarea asupra abisurilor dinăuntru : „Cînd cauţi comori, nu sapi în nori, ci în pămîntî", căci : „Atîtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului şi-şi dezvelesc petalele pe luciul conştiinţei noastre : *ele cresc din noi,* dar noi le credem oglindiri din lumea din afară ". Unele însemnări din cartea vinarului gînditor emit observaţii mai speciale, mai de amănunt, privind tărîmul artei. Aceste observaţii se exprimă, ca de obicei, în foarte sugestive imagini. Artei, în înţelegerea lui Blaga, îi convine mai mult clar-obscurul decît luminozitatea intensă, mai mult regimul lunar decît cel solar. „Soarele — scrie el — are o lumină mult prea bogată decît să poată produce «efecte de lumină». Luna însă, cu lumina ei mai săracă, dă oele mai frumoase «efecte»". Un aforism argumentează, făcînd apel la gîndirea analogică, posibilitatea oricărei materii de a deveni obiect al artei : „Aburii ce se ridică dintr-o baltă murdară sînt tot aşa de curaţi ca si aburii ce se înalţă din cel mai limpede rîu". Cîteva pagini mai încolo citim : „Poezie poţi scoate din orice material. Cu toate acestea nu cunosc nici un singur mare poet care să nu sufere de prejudecata că poezie poţi făuri numai din- ir-un *anumit soi de material".* Observaţia va fi dezvoltată într-un articol din culegerea *Ferestre colorate: Polivalenţa cstetică a naturii.* Să citǎm, spre a încheia, şi o notiţă privind execuţia operei de artă : „Numai operele mijlocii sînt ireproşabile — cele mari niciodată".

După asemenea efulguraţii de gîndire estetică, cititorul descoperă, în scrierile lui Blaga, o tot mai precisă tendinţă de articulare sistematică a unor consideraţii asupra artei, j Tînărul filozof scrie în „Cuvîntul" despre arta abstractă j| şi despre artă şi etnografie, în „Patria" şi „Lamura" despre . arta copiilor, in „Gîndirea" despre arta magică, în „Uni- ,1

versul literar" despre atitudinea diferitelor curente artistice faţă de „natură", în „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială" despre „stilurile fundamentale" şi aşa mai departe. | Toate articolele sale sclipesc de observaţii subtile, i'nele i anticipînd judecăţi expuse cu vastă armătură teoretică in opera de maturitate. Aşa sînt cele din *Polivalenţa cstetică a naturii,* ce conţin în germene teza despre „legea non- transponibilităţii", formulată în *Artă şi valoare.* Arta, spune Blaga în esenţă, nu copiază nici o dată natura, ci totdea- ; una, îi impune acesteia legile, perspectivele ei ; un adevărat artist nu copiază natura ci creează după legile proprii, specifice artei şi propriei viziuni. Opera astfel obţinută este un fel de o a doua natură, mai precis o „lume", construită după legile artei. Ea îşi schimbă înfăţişarea cu fiecare nouă etapă a dezvoltării artistice, însuşindu-şi tendinţele caracteristice ale artei timpului. Făcînd această constatare, filozoful comentează : „Cunoscuta observaţie că , nu opera de artă se orientează după natură, ci natura după opera de artă, cîştigă prin aceasta un înţeles istoric mai adînc decît putea să-i aibă în imaginaţia paradoxală a lui Oscar Wilde. Toate curentele s-au ridicat în numele «naturii», fiindcă reprezentanţii lor au atribuit *acesteia* intenţiile ce şi le voiau realizate prin *arta* lor". Nu fără o amuzată maliţie, eseistul observă că, în pofida faptului de a preface natura conform viziunii proprii fiecăruia, în j loc de a o reproduce „aşa cum e", fiecare curent susţine t că el e acela care creează în concordanţă cu natura. Chiar t şi expresionismul. Expresionismul „se ridică întîia oară f împotriva *naturii,* cu nădejdea totuşi, de a da «esenţialul» J acesteia"[3]. Aderent acestor idei, un aforism din Ferestrei *colorate* constată : „într-un anume înţeles, un sculptor bun îşi *ucide* modelul. Căci sufletul modelului nu se mai simte bine în vechiul trup, el se doreşte în corpul cel nou, făcut de sculptor. Noul corp i se pare un lăcaş mai potrivit". Asemenea reflecţii trădează un refuz al artei mimetice, care va deveni tot mai categoric şi mai explicit. Transpunînd realitatea în operă *tale quale,* rezultatul nu poate fi — va explica Blaga — decît o plăsmuire paraestetică, un *Kitscb.* La sporirea alarmantă a paraesteticului în literatura română a contribuit, cu un zel vrednic de o cauză mai bună, curentul semănătorist. Descoperind cu stupefacţie resuscitarea unor practici similare în poezia şi pictura din anii următori primului război mondial, în speţă deprinderea de a da oricărei teme un lustru naţional de convenţie, Lucian Blaga scria, în 1925 : „Avem bunăoară pictori care, în dorinţa de a -crea cît mai «româneşte» cu

[3] ..Universul literar", XLII, nr. 19, 9 mai 1926, reprodus în *Fe-* |j *restre colorate,* Arad, 1926, p. 120. £j

putinţă, nu se sfiesc să îmbrace pe Maica Domnului în cătrinţă şi să încingă pe Isus cu un brăcinar din care numai cele trei culori mai lipsesc pentru a fi complet naţional. Avem poeţi, de talent chiar, pentru care fuga în Egipt s-a petrecut «pe Argeş în jos». Nu găsiţi că acest zel etnografic poate să ducă la rezultate de o factură cam facilă şi că ar putea să compromită definitiv «naţionalizarea» artei româneşti, dorită cu deopotrivă căldură de toţi ?“ Prefigurând' teze din *Orizont şi stil, Spaţiul mioritic* şi mai cu seamă din *Artă şi valoare,* eseistul-filozof continua : „Problema raportului dintre etnografie şi artă trebuie să se pună mai serios puţin ; altfel riscăm să ne cotropească tablourile cu arhangheli în cojoace de ciobani găurite în spate pentru întinderea aripilor şi versurile în care Dumnezeu se încruntă cu bunătatea balcanică a unui boier român. O operă de artă nu devine «naţională» prin faptul atît de uşor şi de conştient ticluit că încheagă în sine un cît mai mare număr de elemente etnografice ; o operă de artă e «naţională» prin ritmul ei lăuntric, prin felul sufletesc cum ticluieşte o realitate, prin adânca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viaţă, prin instinctul care niciodată nu se dezminte pentru anume forme, prin dragostea invincibilă ce-o trădează, fără să vrea, faţă de un anumit fel de a fi, prin ocolirea altora" [4].

Dintre toate aspectele operei de artă, cel care a constituit de la început obiectul celor mai pasionate şi perseverente preocupări ale viitorului filozof al culturii e stilul. Stilului i-a consacrat Lucian Blaga unele din studiile sale de cea mai mare amploare, capitale, dar — înainte de acestea — şi o seamă de eseuri şi articole. *Case româneşti,* de pildă, e un articol, apărut iniţial în „Cuvîntul“, care făcînd o paralelă stilistică între locuinţele românilor şi ale saşilor din Ardeal, anunţă întreprinderea similară de mult mai mare anvergură din *Spaţiul mioritic.* în *Definiţia lui Buffon*, eseistul dă celebrei definiţii a naturalistului francez o interpretare neaşteptată, schiţînd implicit detalii ale propriei concepţii despre stil : „Buffon, — citim în *Ferestre colorate,* — afirmînd că stilul e omul însuşi, nu avea în vedere omul — individualitate, ci tocmai contrarul — şi anume omul tipic, idealul clasic al omului, omul mai presus de contingenţe, omul măsurat, echilibrat, raţional, limpede şi fără de asperităţi individuale. Definiţiei lui Buffon îi presimţim deci un sens deosebit. «Stilul e omul însuşi...», adică prin «stil» omul e sau devine om adevărat, om tipic, ideal“ [5]. Buffon nu putea concepe — susţine Blaga — raportul dintre „om“ şi „stil" altfel decît ca o modelare a celui dintîi prin cel din urmă, întrucît el a trăit într-o epocă dintre acelea în care „omul nu se voia «original» cu orice preţ, ci mai curînd tipic, ideal

---

[4] *Etnografie şi artă,* în „Cuvîntul", II, nr. 311, 18 noiembrie 1925. Reprodus în *Ferestre colorate,* 1926.

® Zări *şi etape,* E.p.l, Bucureşti, 1968, p. 294.

rotunjit, impersonal stilizat". în asemenea epoci, clasice, „stilul devine oarecum o forţă istorică, o realitate mai substanţială decît omul stingher; stilul subjugă pe insul izolat, modelîndu-l în sensul său.“ Cu alte cuvinte, „există timpuri cînd nu stilul e o creaţie a omului, ci omul devine oarecum o creaţie a stilului. în asemenea timpuri, individualitatea artistică nu mai e decît un moment fără importanţă ca «individualitate», un simplu organ prin care se realizează un «stil» [6]. Mai tîrziu, în *Orizont şi stil,* Lucian Blaga va arăta că nu doar în epoci în care un anume stil este insti-

[6] *Idem*, p. 295.

tuţionalizat, ci întotdeauna, spiritualitatea umană se alcătuieşte în cadre stilistice, stilul find „factorul imponderabil prin care se împlineşte unitatea vie într-o varietate complexă de înţelesuri şi forme" şi „coeficientul prin care un produs al spiritului uman îşi dobîndeşte demnitatea suprema la care poate aspira“ [n]. Prm stil, în primul rînd, un produs al spiritului uman îşi devine „sieşi îndestulător", căci „stilul e mediul permanent în care respirăm, chiar şi atunci cînd nu ne dăm seama (...) Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simpm decît rareori ca atare“ [7].

[7] *Idem,* p. 8.

în vremea cînd articula reflecţii asemenea celor menţionate, Blaga se străduia, paralel, să extragă concluzii de o valabilitate generală, teoretică, din cercetarea stilurilor diferitelor epoci. O descoperire cu mari consecinţe în orientarea gândirii sale, făcută — nu fără sugestii din afară — acum, e aceea a corespondenţelor de ordin stilistic între cele mai diferite sfere ale culturii, într-o anume perioadă istorică. Filozoful care, prin opera lui, i-a orientat preocupările într-o asemenea direcţie este, evident, Nietzsche. Pînă la *Naşterea tragediei* se vorbea doar de stiluri artistice. Friederich Nietzsche lărgeşte noţiunea, vorbind de un *stil cultural.* Pe urmele lui, morfologii culturii aveau să încerce stabilirea caracterelor specifice ale stilurilor proprii unora dintre creaţiile culturale primitive, antice şi moderne. Entuziasmat îndeosebi de Oswald Spengler, în ale cărui speculaţii din *Der Untergang des Abendalandes* avea în 1921 impresia de a identifica un salt în planul filozofiei culturii analog revoluţiei copernicane, Blaga se străduieşte cu înfrigurare să colecteze noi exemple de identitate stilistică a unor domenii eterogene ale spiritualităţii.

în secolul trecut distinge, astfel, patru perioade : romantică, naturalistă, impresionistă, postimpresionistă fiecare cu particularităţile ei identificabile în toate ramurile de creaţie. „Stilul", precum se vede, nu defineşte, în viziunea blagiană, doar operele de artă, ci ansamblul creaţiilor spirituale. Prin stil, arta iese oarecum din ea însăşi, spre a participa la cultura unei societăţi, unui popor, unei epoci. Stilul sintetizează, după Blaga, „nişte valori extraestetice pătrunse în estetic" [8] ; el e „tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii" [9], reprezintă, cu alte cuvinte, „o invazie din afară în estetic, o invazie culturală" [10]. Stilul este — am putea adăuga — un mod al genc rozităţii. El uneşte activităţi ale spiritului disparate prin natura lor, mîntuie cultura de pulverizare.

Ce generează stilul ? Răspunsul complet, filozoful îl va da tocmai în *Orizont şi stil,* operă apărută la unsprezece ani după *Filozofia stilului,* studiul în care se găsesc reflecţiile citate. Deocamdată, Lucian Blaga crede că stilul este rezultatul şi expresia întrupării în creaţii de cultură a unor *valori* printr-un „nisus formativus", o „năzuinţă formativă", ce modelează specific toate „plăsmuirile conştiinţei omeneşti". Acest „nisus formativus" nu e o constantă, ci „o variabilă ce-şi schimbă în cursul istoriei aspectul şi direcţia". Explicitînd, gînditorul

[8] *Filozofia stilului*, Cultura naţională, Bucureşti, 1924, p. 38.
[9] *Idem,* p. 81.
[10] *Ibidem,* p. 82.

diferenţiază trei „năzuinţe lormative" fundamentale, fiecăreia corespunzîndu-i un stil anumit. Concluziile sale sînt vădit îndatorate cărţii lui Max Deri *Geschichte der Malerei im neunzehten Jahrbundert* (1920), pe care de altfel o citează, nu fără a preciza :ă „unele din ideile principale" expuse în *Filozofia stilului* sînt anterioare acelei cărţi (şi altora, la care se referă), ele găsindu-se enunţate în *Pietre pentru templul meu.* Max Deri reduce „atitudinile fundamentale" exprimate în artă de-a lungul istoriei la trei : naturalistă, idealistă şi expresionistă, definite prin însăşi denominaţia lor. Blaga nu acceptă nici terminologia şi nici teoria istoricului german, căruia îi reproşează că, asemenea altor istorici şi teoreticieni ai artei, „pune prea mare pond pe termenul de natură, pe apropierea sau îndepărtarea de ea“, acreditînd tacit concepţia că arta e sau reproducere a naturii sau reacţie contra ei. Pornind de la teza emisă de teoria cunoaşterii „aproape axiomatic" că „natura e senzaţie organizată, cosmos articulat", filozoful accentuează că nu în funcţie de raporturile cu natura trebuie definite stilurile artistice, ci în funcţie de „năzuinţele formative" din care acestea emană. După el, valorile în jurul cărora se cristalizează principalele tendinţe formative sînt : *individualul, tipicul, absolutul.* Aceste noţiuni nu posedă, la drept vorbind, conţinuturi radical diferite de cele cu care opera Max Deri. Noţiunile propuse de Blaga sînt însă mai cuprinzătoare şi parcă mai precise, totuşi. în „individual" nu intră, precum la Deri, doar tendinţa de reproducere cît mai fidelă a naturii, ci orice tendinţă de a surprinde unicitatea fenomenelor. „Tipicul" rezumă mai precis decît „idealismul"

aspiraţia de a fixa nu accidentalul, singularul, ci ceea ce e reprezentativ. „Absolutul", în sfîrşit, integrează expresionismul, care numeşte doar una dintre direcţiile stilistice pornite dintr-un nisus formativus anumit, într-un mod stilistic mai general. Contribuţia mai personală a gînditoru- lui nostru (care citise pe Oswald Spengler) consistă în descoperirea de analogii formale între creaţii de naturi cu totul deosebite, reductibile toate la o aceeaşi aspiraţie formativă. în epocile care văd lumea prin valoarea individualului, spiritul uman descompune universul în „singuratice fenomene", orice individuaţiune devine un centru dinamic din -care pornesc unde de influenţă asupra celorlalte individuaţiuni. Cauzabilitatea e o relaţie dintre două feno- mene precis delimitate, individualitatea fiind proclamată suprema valoare a existenţei. Sarcina ştiinţei, în această situaţie, nu poate fi alta decît aceea d: a *constata* fenomenele şi a le *reduce* la formule, concepte şi legi : e ceea ce face ştiinţa de la Galilei încoace. în etică, orientarea spre „individual" (caracteristică întregii epoci moderne, ce-şi are obîrşia în Renaştere) se traduce în „egocentrica libertate şi sălbatica exuberanţă a individului", în metafizică, — în concepţia după care lumea e constituită din monade, „indivizi infinitezimali care nu se aseamănă nici în două cazuri unul cu celălalt" ; în organizaţia socială — în tendinţa de a se acorda individului maximum de libertate, nu fără riscul degenerării în anarhism. Artele epocilor indi- vidualizante exaltă insolitul, unicul, „individualitatea prinsă în toate adîncimile ei iraţionale" : Rembrandt surprinde chipurile omeneşti în momente de maximă diferenţiere individuală ; Shakespeare creează personaje complexe, contradictorii, în conştiinţa cărora se petrec mutaţii, răs- turnări ; cutare literat francez de la mijlocul secolului al XlX-lea susţine că dacă vrei să descrii un foc trebuie să-i priveşti pînă cînd descoperi că nu| seamănă cu nici un alt foc din lume. Tendinţa de a modela existenţa prin valoarea tipicului se defineşte în directă opoziţie cu modul in- dividualizam. I-a vechii greci, cărora această tendinţă le este proprie prin excelenţă, totul tinde spre armonie, proporţie şi simetrie, spre finit, spre rotunjime. Platon crede că la originea tuturor lucrurilor şi fiinţelor din univers se află prototipuri ideale, perfecte ; Aristotel concepe mişca

rea originară ca fiind cercuală, după cum ca un fel de cerc, ca o formaţie precis definită, perfect articulată, îi apare statul ; idealul de viaţă elin este măsura, geometria lui Euclid operează cu forme ideale, tipice, statuariile greceşti, ca şi teatrul grec sînt modele eterne de echilibru, măsură, perfecţiune. Cu totul altă orientare capătă avîn- turile creatoare coordonate de valoarea absolutului. Fără a reveni la atitudinea individualizantă, culturile modelate de năzuinţa spre absolut refuză tipicul, limitatul, idealul lor fiind abaterea de la ordinea curentă, ruperea proporţiilor, saltul în infinit. E ceea ce caracterizează spiritualitatea indică şi cea egipteană, mentalitatea medievală orientată de dogmele bisericii sau, în timpul nostru, arta expresionistă. înăuntrul modului formativ a cărui valoare e absolutul, individul ca individ îşi

pierde orice însemnătate, el devine simplu instrument de înfăptuire a unor scopuri ce-l depăşesc. Insignifiant ca individualitate, omul dobîndeşte însă „o simbolică măreţie ca punct viu în care se materializează absolutul", ca „simbol al absolutului". Aspiraţia la transcenderea propriei condiţii fiind o constantă a existenţei sale, insul va căuta să şio realizeze prin acceptarea dogmelor, prin autostilizare. Dogma — iată, după Blaga, factorul canalizator al spiritualităţii însetate de absolut. Sub semnul ei stă întreaga artă creştină medievală, care „nu e opera unor indivizi în înţelesul de personalităţi scăpărătoare de originalitate*, ci a unui „spirit unitar ce străbate pe artişti întocmai ca pe episcopii întruniţi într-un sinod să hotărască o nouă dogmă". Totul, în cuprinsul culturilor structurate pe valoarea absolutului, conlucrează la anularea personalităţii, la adîncirea în anonimat, ca mod de dezmărginire, de identificare cu infinitul. La această concluzie duce, conform opiniei lui Blaga, interpretarea filozofică a artei şi a întregii civilizaţiei egiptene, care atestă un „cult al morţii şi al veşniciei", nu mai puţin cercetarea artei chineze şi japoneze, dar mai ales îtiţelegerea culturii indice. Anonimatul la vechii inzi, „pentru care unicul lucru de preţ e pierderea personalităţii în contemplarea pasivă a unităţii supreme", ţine de „stilul pornirilor adînoi, care au însufleţit viaţa trăită printre lotuşi în mistice contemplaţii". Absolutul poate fi însă

trăit nu numai static, ci şi dinamic. Reductibil la acelaşi *nisus formativus* din care au rezultat arta orientală, cea egipteană şi cea bizantină, goticul e un stil al extazului în mişcare. Mişcarea caracterizează şi arta modernă expresionistă.

Văzînd în expresionism un moment al artei îndrumate spre absolut, Blaga ajunge pînă la urmă să includă în acest „stil“ toată arta respectivă, indiferent de epoca în care a fost produsă, adoptînd tacit termenul propus de Max Deri, pe care iniţial îl refuzase ca fiind restrictiv. Tipic expresionistă găseşte, astfel, pictura medievalului Griine- wald, într-o icoană a căruia (scena răstignirii de pe peretele altarului de la Isenheim) vedem „o răstignire cum nu e alta mai mişcătoare" : „braţele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit", trupul crucificatului „e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi, care ies din carne ca ace de arici", şi, „îndoite de groaznica durere", picioarele „sînt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar". întregul studiu, de altfel, e o pledoarie proexpresionistă, o încercare, mai bine zis, de a identifica în tot spaţiul culturii universale manifestări ce anticipează sau evoluează în acelaşi sens cu tendinţele expresionismului.. Ce este expresionismul ? Denunţînd ca nesatisfăcătoare definiţia potrivit căreia expresionism înjseamnă exagerare, potenţare, îngroşare a individualului, întrucît ea poate include şi caricaturalul, Lucian Blaga repetă că un stil trebuie definit pornindu-se nu de la concordanţa sau discordanţa cu datele naturii, ci de la *valoarea* pe care o exprimă — iar valoarea proclamată de expresionism este absolutul. „De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcendează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist". Altfel spus : „Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluţi,* adică făcînd abstracţie de individualitatea lor şi făcînd abstracţie de noţiunea lor tipică de specie". Copacii lui Munch sau ai lui Van Gogh nu sînt simpli copaci ; ei au în primul caz „ceva din liniştea misterioasă a cosmosului", iar în cel de-al doilea „ceva din zbuciumul universalei deveniri". în general, noua sculptură şi pictură, în loc de a urma în vreun fel natura, procedează Ia „simplificări viguroase şi monumentale", menite a crea „o viaţă substanţială pe un plan ireal". în literatura expresionistă eroii tind să devină „idei înzestrate cu voinţă“, poezia exprimă „marile porniri ale spiritului vizionar". Peste tot, inspiraţia pasivă cedează „voinţei creatoare".

Evident, observaţiile acestea nu epuizează caracterele expresionismului. Un asemenea lucru nici nu era întru totul posibil la data cînd Blaga îşi scria *Filozofia stilului,* pentru bunul motiv că era vorba de un curent în plină desfăşurare şi care deci, nu se revelase încă integral. Delimitări de ordin ideologic precise în cadrul mişcării expresioniste germane aveau să se producă după instaurarea hitlerismului, cînd un Johannes Becher s-a situat ferm pe poziţiile luptei antifasciste, spre deosebire de un H. Lersch, care a pactizat pînă la urmă cu nazismul, sau la un Heynicke şi un Johnst, care au aderat făţiş

la naţional- socialism. De altfel, Lucian Blaga nu-şi propunea stabilirea notelor caracteristice ale unui curent, ci caracterizarea unei întregi *năzuinţe formative,* observabilă în epoci şi continente diferite. O atît de îndrăzneaţă operaţie unificatoare implica, se înţelege, un risc pe care, asumîndu-şi-1, Blaga a ajuns la unele concluzii neîndoios arbitrare. Resuscitarea în expresionism a unor caractere stilistice proprii artei îndreptate spre absolut din evul mediu nu trebuie dovedită ; este de ordinul evidenţei. însă a trage de aici încheierea că arta modernă tindea spre despersonalizare, că întreaga spiritualitate europeană, saturată de individualism, năzuia la o renaştere care să ducă, în deosebire de Renaşterea din secolul al XVI-lea, la abolirea personalităţii, la anonimat, la dogmă — era, indiscutabil, abuziv. „A crea întru absolut — decidea filozoful — înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, obiectiv" şi conchidea ca „Europa e pe cale de a crea o nouă dogmă şi un nou colectivism spiritual sau o biserică". Tînărul gînditor specifica, nu-i vorbă, că întrebuinţează cuvintele la figurat, gîndindu-se la „o dogmă şi o biserică ce nu au nimic cu cele existente", acele fiind nişte „putrefacte ale altor vremi". însă, oricît de laică accepţie ar fi dat termenilor, ideea rămîne în esenţă aceeaşi.

Blaga întrevedea o „desăvîrşită înfrîngere a individualismului" prin integrarea insului într-o spiritualitate colectivă oare avea să transforme „personalitatea creatoare" într-o „forţă impersonală". Perspectivă nu tocmai surîză- toare şi, din fericire, subiectivă, fără temei istoric. Legitimă, aspiraţia la depăşirea fărimiţării individualiste, a personalismului steril, la o nouă clasicitate, nu se satisface prin abolirea personalităţii, prin cufundarea într-un „colectivism spiritual", prin instaurarea unui „eon dogmatic", ci tocmai prin crearea unui climat de civilizaţie şi cultură, în care să fie posibilă eflorescenţa, dezvoltarea armonioasă a celor mai diferite personalităţi.

Cît priveşte teoria însăşi a stilului (ale cărei puncte inacceptabile le vom încercui într-un alt capitol) ea îl situează pe Lucian Blaga, fără îndoială, printre cei mai originali gînditori contemporani, nu doar din România, ci din Europa. în *Filozofia stilului,* această teorie e doar vag schiţată. Dezvoltînd-o în *Orizont şi stil,* autorul va corecta implicit anumite observaţii cuprinse în studiul din tinereţe. El va reveni, în primul rînd, asupra opiniei că stilul e determinat de un singur factor : năzuinţa formativă. Nu, se rectifică Blaga, în *Orizont şi stil,* la originea stilului stă o diversitate de factori, eterogeni: orizonturi, accente, atitudini, năzuinţi, plus o mulţime de determinanţi secundari. Aşa fiind, devine inevitabilă întrebarea : factorii stilistici fiind multipli şi discontinui, putem reduce oare „stilurile fundamentale" la trei, în funcţie de „năzuinţele formative" ? Aceste năzuinţe, ele însele, sînt numai trei ? Independent de orice speculaţie, parcur- gînd *Filozofia stilului,* încercăm o îndoială în ce priveşte posibilitatea de a încadra toate produsele artei în cele trei mari stiluri : individual, tipic, absolut. Romantismul, de pildă, în ce stil trebuie inclus ? în nici un caz în cel tipi- zant, căci ar însemna să-i negăm, asimilîndu-1 clasicismului. Dar nici. modul individualizam nu-i poate conveni, căci s-ar întîlni în el cu

naturalismul, cu care iarăşi este incompatibil. Şi mai puţin i se potriveşte „absolutul". Cu toate că aspiră la absolut (refuzîndu-se prin aceasta încadrării în „individual"), romantismul nu 'suportă stilizarea excesivă, schematizarea, abstractizarea, fiindu-i caracteristică tocmai explozia de linii, de forme.

De altminteri, Lucian Blaga însuşi, trecînd în *Feţele unui veac,* la studierea stilurilor din secolul al nouăsprezecelea, nu mai aminteşte de loc de „stilurile fundamentale", ci ia în consideraţie, după cum am notat, romantismul, naturalismul, impresionismul şi „noui stil". Şi în această carte gînditorul, examinînd stilurile, atrage în cercul de lumină al reflecţiei sale, o dată cu arta perioadelor investigate, filozofia, ştiinţele, viaţa socială, totalitatea modurilor de exprimare a umanităţii în perioada respectivă, în diversitatea lor, manifestările veacului al nouăsprezecelea îi apar lui Blaga ca fiind, în fiecare din cele patru etape stabilite, pătrunse simultan de tendinţe spirituale convergente. Cercetătorul constată că „în cele mai disparate creaţiuni ale unei epoci, fie într-un gînd filosofic sau într-o ipoteză ştiinţifică, fie într-o dramă sau într-un tablou, subsistă o înclinare de ansamblu, o pasiune foarte susţinută pentru anume forme şi o foarte hotărîtă identificare a creatorilor cu anumite atitudini spirituale. E vorba aşadar despre un «paralelism» între năzuinţele manifestate simultan în filozofie sau în politică, în artă sau în ştiinţă, despre un paralelism ce ţine sub puterea sa domenii care îşi au oricum autonomiile lor" [11].

Procedînd la explicitarea tezei, Lucian Blaga întreprinde, în *Feţele unui veac,* un studiu al formelor secolului trecut care, împreună cu *Filozofia stilului,* eseu apărut cu un an înainte, constituie preludiul construcţiilor din *Trilogia culturii* şi *Trilogia valorilor*. Studiul, am spus-o, nu se limitează de loc la căutarea în artă a „feţelor" veacului ; el îmbrăţişează întreaga spiritualitate a timpului cercetat. Totuşi, nu putem merge mai departe fără a-l traversa, dat fiind că drumul spre teoria stilului, temelie a concepţiei estetice blagiene, trece prin el. Dar, chiar dacă ar putea fi ocolit, acest studiu merită să ne reţină atenţia fie şi numai pentru concisele, pregnantele şi revelatoarele caracterizări ale marilor curente din secolul trecut, pe care le conţine.

Romantismului i-ar fi caracteristic, înainte de toate, stilistic, „patosul mişcării", refuzul liniştii clasice. „Ideea", concepută de Platon ca un ce imobil, încremenit în „sfera cristalină a eternităţii şi a logicii pure", e văzută de Hegel evadînd din absolutul condiţiunii ei abstracte, spre a se realiza în natură, de unde se întoarce iarăşi în sine, apoi din nou se îmbrăţişează cu momentul contrar, în scopul autogenerării pe un plan mai înalt, şi tot astfel, la nesfîr- şit : „ideea se mişcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulînd ritmic o universală devenire[1']. Similare ieşiri din „statica ideilor platonice", însemnînd tot atîtea negaţii ale dogmei clasice, constată Blaga în cele mai divergente apariţii din prima jumătate a secolului al XlX-lea : în pictura lui Delacroix şi în teoria geologică a lui Cuvier, în poemele lui Byron şi în acţiunile lui Napoleon. Romantismul circumscrie o epocă în care „Dumnezeu nu este, ci *devine :* prin «puneri» şi prin «catastrofe», prin sinteze şi reculegeri" ; o epocă în care „Dumnezeu era coborît pe baricade, în devenirea istoriei" şi „ideile platonice îşi părăseau Olimpul, îndrăgind acţiunea şi furtuna". „Patosul mişcării" se conjugă în romantism cu „pasiunea creatoare". Pentru Fichte, ca pentru Faust al

[11] *Feţele unui veac,* Arad, 1925, p. 3.

lui Goethe, la început a fost „fapta constructivă". După el, „lucrurile sînt în sine ceea ce noi trebuie să facem din ele". Aceeaşi „patimă a creaţiunii" iradiază în toate ideile constructive ce traversează ştiinţele exacte din secolul trecut, precum „principiul conservării energiei", formulat de Robert Mayer, teoria „atomilor" a lui Dalton, teoria cosmogonică a lui Laplace, geometriile neeuclidiene ale lui Lobacevski, Bolyai, Gauss. Aceeaşi voinţă de a modifica ceea ce e „dat" animă doctrinele sociale : paralel cu insurecţia romantică în artă, apar în plan politic „întîiele semne ale socialismului modern", deocamdată utopic (Fourier, Cabet, Proudhon, Godwin, Cwen). O altă caracteristică a romantismului este cultul „elementarului". E ceea ce înrudeşte acest curent cu barocul. Victor Fîugo „căuta tipuri capabile de afecte *elementare".* în tablourile lui Delacroix, „liniile sînt valuri de eneigie descărcată". Manfred al lui Byron e un supraom în luptă cu puterile lumii. Aceleaşi înclinări în ştiinţa şi filozofia romantica. Ideea „energiei universale", emisă de Mayer, sistemele lui Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer învederează, toate, aceeaşi sete de „elementar", de „absolut", de ultime principii, ca literatura lui Victor Hugo. în manifestările romantismului, oricare ar fi sfera în care acestea se produc, e vizibilă o constantă pasiune pentru grandios, orientarea spre subiectele „mari". Totul, în romantism, tinde să ia proporţii cosmice. în dorul său de cunoaştere, Cain al lui Byron se lasă purtat de Lucifer prin toate sferele existenţei ; el experimentează, din aceeaşi năzuinţă, actul crimei. Manfred înfruntă duhurile, tărîmul morţilor, puterile supraumane. în *Prometeu,* poemul lui Shelley, intervin în acţiune Pămîntul, Luna, Spiritele orelor. Delacroix pictează lupta lui Iacob cu îngerul. „Anecdota cosmică" devine în romantism, „sare pentru toate bucatele".

între romantism şi naturalism, notează Blaga, se întinde e etapă de tranziţie, în care „semne ale unui nou stil de viaţă" se întrepătrund cu forme ale vechii spiritualităţi, pe cale de dispariţie. Filozofiei hegeliene de atît de temerară construcţie îi urmează „sfiala de abstracţie", deci ne-filozofia. Un amestec de naturalism şi romantism caracterizează concepţia lui Feuerbach, „antropologul", care „se apropie de lumea simţită şi în rîndul întîi de om, cu religiozitate, ca de o biserică", cum şi aceea a lui Auguste Comte, „pozitivistul romantic". Acelaşi amestec poate fi observat în pictura de un realism aureolat a lui Millet, pictură în care „pămîntul e îmbibat, ca un burete, de Dumnezeu", în proza lui Balzac, născută dintr-un „interes iper- trofic pentru anatomie", dar şi dintr-o ardentă pasiune pentru mistica lui Swedenborg. Ne găsim într-un timp în care, concomitent cu apariţia ultimelor romane ale lui Balzac, cu producerea de către Millet a tabloului *Vîntură- torul* şi de către Ludwig Feuerbach a *Filozofiei viitorului,* revoluţia dărîma absolutismul reacţionar-romantic, întîile drumuri de fier brăzdau peisajul Europei, maşinismul devasta pădurile şi „îngerii lui Lamartine îşi tăiau aripile, ca să se facă maşmişti".

Magistrală este, în *Feţele unui veac,* caracterizarea naturalismului şi cu atît mai vrednică de interes cu cît implică o autodefiniţie inversă,

prin negaţie. Totul, în opera lui Blaga, se opune naturalismului, iar gîndirea filozofică blagiană e tot ce poate fi imaginat în mai ireductibilă antinomie cu pozitivismul, suportul teoretic al esteticii naturaliste. Cu toate acestea, înfăţişînd curentul, eseistul nu adoptă un ton polemic. Tonul său e nu doar lipsit de patimă, dar, într-un fel, chiar admirativ. „Adversarul care îţi este o obsesie a

devenit o parte din tine“, va spune Blaga, într-un aforism din *Discobolul.* Pentru el, naturalismul nu a fost o obsesie ; a fost doar obiectul unei acute curiozităţi. în *Feţele unui veac,* istoricul culturii se apropie de naturalism ca de o plantă exotică. Nu are de ce să se înverşuneze contra lui, nesimţindu-se în nici un fel ameninţat. Blaga vorbeşte despre naturalism cu „indiferenţa artistului”, îl descrie cu o minuţie rece, flaubertiană. Departe de a-l scandaliza, arta naturalistă şi mai cu seamă entuziasmul publicului de pe vremuri pentru o asemenea artă îl amuză mai curînd şi maliţia, dispreţul subţire, strecurate printre rînduri, nu exclud o anume îngăduitoare simpatie.

în definiţia naturalismului intră, după Blaga, mai întîi o lămurită „oroare de metafizică". Aceasta traversează, asemenea entuziasmului metafizic al romanticilor, pe care îl contracarează, producţiuni dintre cele mai eterogene : opera „pozitivistă** a lui Comte, pictura lui Courbet, literatura lui Flaubert şi a lui Zola „„metafizica simţurilor" a lui Vogt, Moleschott şi Biichner, ştiinţa lui Darwin. Preocupările teoretice cedează terenul, în etapa naturalistă, pasiunii pentru „experienţă[1]*. Totul, pentru gînditorii care se ambiţionează să elaboreze o concepţie integrală despre lume se reduce la materie şi putere. „Vogt, Moleschott şi Biichner clădeau astfel o metafizică înţeleasă de toţi, o metafizică a simţurilor, ce nu se abătea prea mult de la ceea ce fiecare vedea aevea în jurul său. Cioplitorii de pietre ai lui Courbet n-au auzit desigur niciodată despre materialismul filozofic, dar această metafizică ar fi înţeles-o şi ei : ei, care luptau cu materia, tresărind de inexplicabila ei rezistenţă la fiecare lovitură de ciocan. Materialiştii [12] susţineau cu cea mai grava seriozitate că «sufletul» e un produs al creierului, cum fierea e un produs al ficatului. Courbet, pictorul, care susţinea că arta nu are dreptul să schimbe nici o linie a naturii, se tăvălea de rîs cînd auzea cuvîntul «suflet»". Climatul spiritual e deosebit de prielnic ştiinţelor naturale : „Se experimentează. Se înregistrează. Microscopul devine ochiul timpului. Se descoperă lumea vietăţilor infinit de mici. Se studiază cu noi mijloace structura materială a universului. Se observă. Se observă. Se observă'*. Literatura, prin Zola, îşi asimilează ştiinţele naturale. Ea înfăţişează „moravuri de toate zilele" descoperă „provincia fără de eroi, cu vieţi simple, petrecutc în tristeţe, fără orizonturi". în pictură domină Courbet, ale cărui *Fete pe ţărmul Senei* sînt „organisme pline de sănătate, produse ale aerului şi ale solului, ca plantele, trupuri de înteţită fiziologie, existenţe vegetative, care ar refuza «sufletul», chiar dacă I-ar primi în dar“.

Memorabile sînt consideraţiile din *Feţele unui veac* despre teatrul naturalist, condus de principiul redării exacte a realităţii. „Pozitivi şi scrutători — scrie Blaga, cu o ironie subtilă — naturaliştii nu se voiau altfel decît aşa cum erau. în artă, ei se uitau ca într-o oglindă netedă : voiau să se vadă încă o dată. Narcis se privise pînă atunci numai în

[12] Blaga se referă, evident, la exponenţii materialismului vulgar, mai sus amintiţi.

ape, dar de pe la 1860 începu să umble şi prin expoziţii şi la teatru : pretutindeni voia să se vadă pe sine". Bunului burghez din timpul celui de-al doilea imperiu „nu-i era destul să se vadă zilnic reeditat de milioane de ori pe uliţi şi în saloane ; se ducea seara la teatru să se vadă încă o dată, neschimbat, iarăşi şi iarăşi acelaşi. între teatru şi realitate se punea semnul celei mai monotone egalităţi matematice. în spiritul acestei ecvaţii, regizorul aducea în faţa privitorilor emoţionaţi arbori vii, cu rădăcini zmulse din pădure şi actriţele goale, făcînd pe nimfele, se scăldau în izvoarele aevea izbucnite de sub scîndurile scenei. Actorul nu mai *juca,* dînd acţiunii accent şi proporţii, ci *era* prinţ cu guturai sau ţăran dialectal pînă şi în gesturi. Scriitorii ţineau cu orice preţ să scrie piese care nu falsificau icoana realităţii. Eroi paralitici, cu limba îngroşată de spirili moş- tenţi din bucuriile părinţilor, au invadat cu pas aritmie scena. Cu aceasta, cortina cade peste teatrul naturalist, care fotografia o lume ce o putusem vedea gratuit în altă parte“.

Oroarea de metafizică, această constantă a naturalismului a generat, după cum observă Blaga, în toate ramurile de activitate, dispreţ pentru „ipoteză", pentru „explicaţie", pentru „creaţie" şi o neistovită pasiune pentru *descriere,* pentru stabilirea de *legi.* în artă, imperativul categoric al timpului era neintervenţia scriitorului şi a pietonului în spectacol, atitudinea pasivă, înregistrativă. „Artistul e chemat să vadă, dar n-are dreptul să creeze", constată eseistul, adăugind caustic : „Dacă ar fi putut, naturaliştii s-ar fi transformat cu mare plăcere în aparate fotografice".

După relevarea altor trăsături ale esteticii naturaliste, precum preferinţa pentru „forme individuale, unice, singulare" şi obstinaţia de a reduce „adevărul" la „realitate", realitatea fiind omologată „lumii simţurilor", în numele căreia pozitivismul nega lumea ideilor platonice, a „esenţelor", considerată pură ficţiune clasico-romantică, Lucian Blaga aşează în paralelă naturalismul şi curentul imediat următor, impresionismul. Amîndoua aceste curente sînt orientate către natură şi anume către detaliile singulare» irepetabile, dar fiecare priveşte natura din alt unghi. „Naturalistului îi plăcea natura în linie mai constantă, impresionistul iubeşte inconstanţa. Naturalistul îşi compune lucrurile din impresii care durează, impresionistul vrea să redea impresia cea mai fugară şi mai fragilă". Unghiului de vedere al maximei constanţe, propriu naturalismului, impresionismul îi substituţie unghiul de vedere al maximei inconstanţe. Exemple pentru întîiul caz : Courbet, Manet în prima etapă, Flaubert, Zola, materialismul filozofic (mai precis : materialismul filozofic premarxist), teoria atomilor ca existenţa obiectivă, psihologia constantelor psihice. Pentru al doilea : Manet în etapa a doua, Huysmans, Ernst Mach, cu a sa teorie a lumii ca produs al complexelor de senzaţii, Bergson. Amănunţindu-şi observaţiile, cercetătorul stilurilor stabileşte ca în capitolele precedente, surprinzătoare analogii între modurile de a fi ale unor fapte spirituale ai căror autori nici nu ştiau măcar unii de alţii. Astfel, teoriile lui Mach îi par lui Blaga „un

comentar metafizic în marginea experienţei impresionismului", deşi gînditorul nostru e convins că „omul de catedră Mach n-a ştitut despre arta impresionistă nici atît cît ştie un profesor universitar de azi despre constructivism". Dacă Ernst Mach a fost „fizicianul" impresionismului, Henri Bergson a devenit „psihologul diferenţiat" al acestui curent. Psihologia bergsoniană e „o psihologie a reflexelor pe care un sentiment le primeşte de la celelalte ; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conştiinţă care nu se pot cuprinde în cuvinte" ; „o psihologie de spumă şi curcubeiie". „Fizicii impresiei", „psihologiei impreciziei" le corespund, în literatură, poezia lui Verlaine, care se vrea „muzică înainte de toate", teatrul lui Maeterlinck, în care „drama se interiorizează" şi tragicul, „devenind aproape inefabil", „se ţese prin umbre şi penumbre“ ; în pictură arta de «valori» iar nu de culori a lui Monet, ca şi aceea a lui Manet şi Renoir, ce preface totul ia senzaţie vaporoasă ; în sculptură creaţiile lui Rodin, cărora li s-a adus învinuirea de a aparţine mai curînd muzicii decît artei plastice ; în muzică, în fine, compoziţiile lui De- bussy, în care substanţa muzicală „se pulverizează, orga- nizîndu-se din nou, liber, pe un plan de plutire în nesiguranţă".

Consideraţiile din *Feţele unui veac* nu sînt, cum ar putea să pară, simple reflecţii de cititor, de contemplator şi auditor. Poziţia autorului acestui eseu nu este a unui critic impresionist, nici a unui istoric neutru, a unui savant care constată, preţuind deopotrivă tot ce îi cade sub observaţie. O' asemenea atitudine proprie învăţaţilor de orientare pozitivistă, e refuzată de întreaga structură a personalităţii bla- giene. Cel ce scrisese o dată că istoricul descoperă trecutul în arhiva *prezentului* nu putea, tocmai el, considera stilurile altfel decît tot prin „ferestrele colorate" ale unui stil. Unghiul din care Lucian Blaga examinează romantismul, naturalismul şi impresionismul e acela al expresionismului. Al unui expresionism adaptat, la rîndul său, aşazicnd, „categoriilor stilistice[11] în care se exprimă spiritul gîndito- rului şi poetului nostru. Stilurile curentelor puse în dezbatere sînt confruntate, chiar în capitolele consacrate lor, cu „noul stil“ : expresionismul. în cazul fiecăruia, Blaga remarcă notele care apropie şi pe acele care distanţează respectivul stil de expresionism. Expresionismul vădeşte, astfel, înclinări foarte asemănătoare celor romantice. Patosul mişcării, de pildă, pasiunea creatoare, îndrumarea >spre elementar, nu însă şi, „anecdota cosmică". în deosebire de romantism, expresionismul evită anecdotica. „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie ; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţii a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti". Raporturile cu naturalismul şi, în parte, cu impresionismul, ale expresionismului, sînt de reciprocă negaţie. Totuşi, ceva apropie aceste curente, delimi- tîndu-le implicit de romantism şi de clasicism. în pofida profundelor deosebiri, clasicismul şi romantismul preţuiau

deopotrivă subiectele *importante,* „de mare format". Clasicii şi romanticii s-au străduit să dea opere prin care publicul să se simtă nu doar *mişcat,* ci. şi *crescut.* în concepţie naturalistă, subiectul îşi pierde sensibil din însemnătate. Consi- derînd faptele, evenimentele, fenomenele ca fiind artistic echivalente, indiferent de ponderea lor in existenţa reală, naturaliştii ocolesc deliberat subiectul important, anecdotica „de rezonanţe cereşti", preferind „fragmentarea cotidianu-lui". „Pentru pictorul naturalist, un cîmp cu o oaste de copaci e tot aşa de *important* ca şi eterna cădere în păcat a lui Adam şi o legătură de ridichi tot aşa de vrednică de a fi înveşnicită în ulei ca şi Maica Precistă". Această indiferenţă faţă de subiect se transmite impresionismului şi tuturor curentelor următoare. Reluînd tendinţa romanticilor de a crea o artă prin care omul să se simtă şi *crescut,* nu numai *mişcat,* expresionismul adoptă, în acelaşi timp, şi indiferenţa estetică faţă de subiect, propusă de naturalism. „Orice romantic — scrie Blaga, cu nedisimulată admiraţie pentru arta expresionistă —, adus într-o astfel de dilemă, ar fi sucombat sub greutatea problemei. Expresionismul îndrăzneşte o soluţie nouă a problemei. Expresionismul încearcă să dea prin mijloace *formale* ceea ce altă dată romanticul încercase sa rezolve numai prin *conţinut.* Expresionismul obţine creşterea conştiinţei, ridicarea fiinţei umane pe un plan de esenţe prin intensificarea mijloacelor formale. Astfel un Van Gogh, simplu, numai prin dinamica interioară a liniilor unui tablou reprezentînd nişte obişnuite coline şi lanuri, sporeşte viziunea lumii mai mult decît ar putea zeci de tablouri clasice-romantice, care atacă marele subiect : «creaţiunea lumii»".

Dacă despre toate celelalte curente din secolul al XlX-lea vorbeşte cu detaşare filosofică, ajungînd la expresionism, autorul *Feţelor unui veac* îl consideră dinăuntru, în spirit partizan. Tonul continua să fie sobru, academic, dar caracterizarea pictorilor, sculptorilor şi scriitorilor prin care se afirmase „noul stil" nu lasă nici un dubiu în ce priveşte adeziunea exegetului la orientarea artistică legată de numele lor. Blaga duce obiectivitatea pînă acolo încît îşi refuză explicit orice tentativă de ierarhizare a stilurilor, vă- zînd în fiecare din acestea etape, „feţe“ ale spiritului uman, de egală valoare expresivă, considerate în perspectivă istorică, şi deopotrivă de trecătoare. „Istoria nu cunoaşte cuceriri definitive", scrie Blaga, voind să spună prin aceasta că şi expresionismul era doar una din etapele succesive în devenirea culturii. Etapă, însă, care — după el — exprima spiritualitatea noului veac, a veacului în care trăia şi căruia, în consecinţă, era firesc şi fatal să i se integreze.

Capitolul despre „noul stil“ debutează cu un paragraf despre Van Gogh, se reia textual pasaje din *Filozofia stilului.* Prin Vincent Van Gogh, în special, notează Blaga, prin pictura lui „răsturnătoare de valori" s-a operat trecerea de la impresionismul ce „reducea pe om la retină", de ia o atitudine pasivă în faţa naturii, către un nou stil pictural, oare, emancipat de tirania realităţii, o ia cu fermitate în stăpînire, „o

diformează, exagerând fiecare linie". Fugind de impresia dată din afară, substituindu-i „expresia încărcată de suflet dinăuntru", Van Gogh, „în loc de a alerga după luminile în fiecare clipă altele ale naturii (...), pune pe pînzele sale pete aspre de culori vii şi înfocate". Definind arta lui Van Gogh, exegetul defineşte însuşi expresionismul sau, în orice caz, o tendinţă dominantă a stilului expresionist. „Privind lucrurile şi fiinţele pictate de Van Gogh, — scrie Blaga, inspirat, punîndu-şi la contribuţie, simultan intuiţia estetică, pătrunderea filozofică şi darul poetic — culegi impresia de ansamblu că ele nu-şi trăiesc viaţa lor, ci viaţa pictorului (...). Linia, din redarea unui contur real ce a fost pînă aci, devine simbolul unei mişcări, traiectoria unuî gest pătruns de incredibilă ardoare. Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfeci ascuţite, după forma lucrurilor, ci proiecţiunea unui suflet interior. In peisajele cu pomi ale pictorului plantele şi-au pierdut fiinţa vegetală, prefăcîndu-se într-un fel de animale ciudate, într-un fel de polipi ce-şi înalţă braţele zbă- tîndu-se în luptă tragică cu natura. Se poate vorbi de chinul profund al pomilor lui Van Gogh, pe care nu vîntul îi mişcă, ci propriul suflet blestemat (...). Ritmul, ce adîn- ceşte în perspective cosmice nişte simple ierburi sau cîm- puri de varză, te prinde în pierderea sa şi te tulbură mai adînc decît orice dramă a omului". O acţiune analogă celei exercitate de Van Gogh în pictură ar fi desfăşurat în filozofie Nietzsche, în concepţia căruia „nu omul trebuie să se orienteze după legea morală, ci legea morală după om", iar pandantul literar al amîndurora e, fără îndoială, Strindberg, „chinuitul cfe toate problemele". Prin aceştia trei s-v fi săvîrşit, în domeniile respective, o veritabilă „inversiune copernicană", ale cărei rezultate aveau să se arate plenar după 1900.

Urmărind unele din aceste rezultate în teatru şi în arta plastică, Blaga relevă în foarte substanţiale pagini o seamă de trăsături ale dramei şi ale sculpturii expresioniste. în opoziţie cu naturalismul, „teatrul nou“ tinde, prin Paul Claudel şi Franz Werfel, „la o *spiritualizare* a personajelor", el proiectează acţiunea, adeseori, „pe un fundal metafizic". Prin Strindberg şi Wedekind, teatrul modern, zmulgîndu-'se de asemenea, sub aspect formal, din clişeele naturalismului, depăşeşte pe de altă parte tendinţa acestui curent de a dezvălui zonele obscure ale fiinţei umane, son- dînd — observă Blaga — „animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului". Strindberg şi Wedekind au urcat pe scenă personaje „ireal crescute, de proporţii halucinante". în piesele unui G. Kaiser, cu o acţiune lipsită de consistenţă anecdotică, conflictcle sînt declanşate de dinamica *ideilor-forţe* şi „personajele nu mai există prin ele însele ca indivizi, ci numai ca exponenţi ai unor puteri impersonale, angajate în ciocniri care macină sau salvează". Prin Bernard Shaw, prin Luigi Pirandello, scena e invadată de problematica vieţii moderne, dialogul fiind în piesele acestor scriitori „dialectic", iar situaţiile fiind astfel alese încît „personajele să se menţină cît mai mult posibil pe un plan de discuţie". Tuturor acestor dramaturgi le este proprie fuga de ceea ce naturaliştii

înţelegeau prin „realitate". Ei *„creează* personaje dincolo de liniile fireşti". Interesul dramatic s-a deplasat prin ei, „de la *detaliu* la *esenţial,* de la *concret* la *abstract,* de la *imediat* la *transcendent,* de la *dat* la *problemă".* Aceleaşi sînt tendinţele „sculpturii noi". Sculptura expresionistă, asemenea teatrului expresionist, merge spre esenţe, spre transcendent; 'ea exagerează, abstractizează, spiritualizează — creează. Pasărea lui Brân- cuşi pare „o veche catedrală" : „acelaşi extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi, a unei biserici". Barlach „cioplește oameni masivi, despersonalizaţi, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, fiinţe ce vegetează, impersonale, pătrunse de puterile fără nume ale existenţei.

fiinţe enorme, ce şi-au pierdut eul şi mocnesc în sufletul universal, femei care trăiesc ca plantele şi profeţi exaltaţi, care predică în pustie Primitivul suprarafinat Arhipenko „cizelează trupuri ireal crescute, în care rotunjimi clasice se amestecă cu linii tăioase, reduse pentru o mai intensă expresie, fiinţe care trăiesc prin porţiuni de trup fără corp, forme concave, în care parcă îngeri erotici şi-au întipărit şoldurile ca-n ceară“. în sfîrşit, Belling, desconsiderând cu desăvîrşire natura, „redă în materie ritmică şi-n forme sintetice esenţialul vieţii, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest şi ultima frumuseţe a energiilor despoiate de tot ce e întîmplător".

Aceeaşi „faţă" a veacului pe care e axată arta expresionistă e identificată de Blaga în „fizica nouă" : în ipoteza contracţiunii corpurilor în mişcare a lui Lorenz, în teoria revoluţionară a lui Einstein. „între cubistul Picasso şi fizicianul Einstein — e de părere eseistul -— există înrudiri de atitudine pe care ei nici nu le visează". Ce uneşte, după Blaga, arta expresionistă cu filosofia lui Nietzsche şi cu orientarea fizicii moderne e voinţa de dominare a realităţii. Aşa cum „arta nouă" refuză să *reproducă* na- :ura, ţinînd cu tot dinadinsul să *creeze,* în care scop *„diformează* natura impunîndu-i liniile spiritului", ştiinţa, filozofia adoptă faţă de realitate o atitudine ofensivă în sensul propoziţiei kantiene, potrivit căreia nu spiritul primeşte legile naturii, ci, din contră, el e acela care con- strînge natura să accepte legile lui. Particularitatea stilistică a epocii noastre ar fi, în concluzie, *arbitrarul.* Argumentaţia *nu* e deloc acceptabilă, ea se întemeiază pe afirmaţii excesive, extravagante precum aceea că Einstein ar fi „impus" cosmosului „geometria spaţiilor curbate, non-euclidiene", act temerar la care „nici chiar născoci- torii acestor ficţiuni nu se gîndiscră niciodată" ; dar sesizarea unor orientări, unor tendinţe ce delimitează sfere ale spiritualităţii moderne atît de diferite precum literatura, artele plastice, filozofia, fizica de aceleaşi sfere ale spiritualităţii etapelor istorice anterioare — este, oricum, de o ascuţime puţin obişnuită, deschizînd gîndirii, inclusiv gîn- dirii estetice, perspective largi şi seducătoare.

Obiecţii se pot aduce construcţiei din *Feţele unui veac* numeroase şi felurite. Validitatea studiului e primejduită,

de la bun început, de **o** grea rană lăuntrică, efect al desconsiderării rolului factorilor istorico-sociali în constituirea, evoluţia intrinsecă şi succesiunea stilurilor. De acest rău vor suferi şi studiile următoare, grupate în „trilogii", însemnătatea deosebită a istoriei, a mecanismului social în structurarea creaţiilor de cultură i se va dezvălui gîndito- rului nostru în anii edificării socialiste, ca urmare, fără doar şi poate, a unei mai aprofundate cunoaşteri a materialismului dialectic şi istoric. în studiul *Experimentul şi spiritul matematic,* elaborat între anii 1949 şi 1953 şi publicat postum, Lucian Blaga, urmărind „modurile de raţionalizare" proprii diverselor etape de dezvoltare a ştiinţei, nu pierde ocazia de a menţiona existenţa unor „corespondenţe de stil“ pe multiplele planuri ale existenţei umane. Spre deosebire însă de vechile lucrări, *Experimentul şi spiritul matematic* relevă cu toată claritatea corespondenţa de stil între felurite moduri de raţionalizare şi structurile societăţilor în care se definesc modurile respective. în epoci de accentuare a conservatorismului social, observă filozoful, gînditorii care le reprezintă „pot să manifeste o tendinţă de a gîndi existenţa mai vîrtos pe calapodul identităţii pure (eleaţii la greci, vendantismul brahman la inzi)“, în timp ce în epoci mai dinamice, cu tendinţe înnoitoare, modul de raţionalizare preferat este acela al «identităţii atenuate» sau al «echivalenţei», ca de ex. în epoca ioniană, în cea elenistică sau în secolele XVI şi XVII, cînd, în contextul afirmării crescînde a societăţii moderne, occidentale, s-a făurit ştiinţa de tip galileo-newtonian. „Cît priveşte raţionalizarea de tip dialectic — continuă Blaga — este învederat lucru că un asemenea mod este promovat din partea gînditorilor în perioade de prefaceri mai profunde" [13], cum ar fi perioada pregătirii revoluţiei franceze din 1789, în care s-a afirmat **Diderot, sau aceea a** prefacerilor sociale •din Germania la sfîpşitul sec. al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea, reprezentată de un Kant, un Goethe şi mai ales un Hegel.

Istoricii literari i-ar putea obiecta lui Blaga de a folosi noţiunile de bază cu care operează într-o accepţie prea

[13] *Experimentul şi spiritul matematic,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, pp. 178—179.

personală, lărgindu-le sfera, cel puţin unora, peste marginile convenite, ca, de pildă, include întreg simbolismul în impresionism, ceea ce e, fără îndoială, exagerat, sau că reduce toate curentele post-impresioniste la expresionism („noul stil"), cînd, în realitate, expresionismul e doar unul din „stilurile" artei moderne. I-ar mai putea reproşa, aceiaşi istorici literari, că face abstracţie de un curent precum realismul, omologîndu-1 cu naturalismul. Tot din perspectivă istorică se poate formula observaţia că, în *Feţele unui veac,* stilurile sînt înfăţişate ca moduri spirituale ce se succed paşnic, aproape mecanic, cucerindu-şi locul fără prea mare efort, cedîndu-1 fără rezistenţă. Nu e pusă în lumină dinamica dezvoltării, nu sînt dezvăluite înfruntările dintre curente şi, în genere nu se arată cum, într-o anume perioadă, stilul dominant e subminat de tendinţe stilistice contrare. 1857, consemnează Blaga, aprobativ, „a fost numit anul hotărîtor al naturalismului". E anul cînd Courbet a pictat *Fetele pe ţărmul Senei,* iar Flaubert a publicat *Madame Bovary.* E de ajuns a aminti că 1857 este totodată, anul apariţiei *Florilor răului* spre a constata că, exact în momentul în care „naturalismul" lua naştere, se anunţa, prin Baudelaire, curentul menit să-i îngroape. Dar să nu uităm că autorul *Feţelor unui veac* procedează ca filosof al culturii, ca filosof, iar nu ca istoric, şi cu atît mai puţin ca istoric d'oar al unui domeniu de cultură. El reţine nu ceea ce diferenţiază, ci ceea ce coordonează diversele ramuri de creaţie. Priveşte cultura de sus, atent Ia desfăşurările mari, neglijînd amănuntele. Pe de altă parte, consi- derînd curentele secolului al nouăsprezecelea din perspectiva ..noului stil", interesul îi este captat de acele aspecte ale lor care le definesc în raport nu doar unele faţă de altele, ci şi faţă de expresionism. în caracterizările blagiene nu intră tot romantismul, tot naturalismul, tot impresionismul, nu intră nici expresionismul în întregime, cu toate că îi sînt anexate cubismul, abstracţionismul, ci acele orientări stilistice ale numitelor curente care concordă sau sînt în divergenţă cu tendinţele unui *anumit* expresionism : cel profesat d£ Lucian Blaga. Privind aşa lucrurile, vom înţelege mai bine obstinaţia filosofului de a conexa cu orice preţ domenii atît de depărtate ca artele plastice şi fizice. O asemenea preocupare exprimă, neîndoios, o lăuntrică nevoie a poetului de a se autodefini, de a se construi pe sine însuşi. Poetul caută peste tot ceea ce convine spiritului său ; el procedează prin eliminare şi sinteză ; uneori îşi proiectează pe „feţele" veacului propriul chip, caută să reducă spiritul unei epoci la propria spiritualitate. Fatalitate a destinului creator ! Dar nu e numai aceasta. Obiectivîndu-se oricît, un filosof tinde, în chip firesc, să lege fenomenele, să le surprindă cele mai generale caracteristici, spre a le fixa pe un plan de abstracţie. Aceasta e filozofia. Ea implică în- drăzneala de a construi, riscul generalizărilor (fireşte, nu cu preţul denaturării faptelor) şi cine, din teama de a nu omite nici un detaliu, se afundă în hăţişuri inextricabile de fapte, îşi ratează şansele de a parveni la o concluzie teoretică. Iar asemenea concluzii sînt pentru spiritul cunoscător o irepresibilă trebuinţă. Acumularea de date, clasificarea, sistematizarea lor e, nu încape discuţie, necesară, nu însă şi suficientă ; ea nu satisface apetitul cunoaşterii. Nu încape îndoială că N. Tertulian

are dreptate cînd consideră că Blaga împingea prea departe „relativismul de tip *geistesgescbichtlich,* diltheyan-spenglerian, bazat întotdeauna pe un joc al analogiilor“, cînd „atribuia geneza teoriei relativităţii a lui Einstein unui *habitus* spiritual al epocii sale, unei sete de «arbitrar» şi «abstract» de incomprehensibil şi ininteligibil" [14] ; însă existenţa unei tendinţe fundamentale, a unui sens ce imprimă vieţii spirituale a unei epoci o anume notă care o diferenţiază istoric, nu poate fi pusă la îndoială. Nu vom împărtăşi, desigur, concepţia că această tendinţă generală, acest sens, sînt doar un mod al „stilului" ; credem, dimpotrivă, că stilul este expresia lor ; ce e neîndoios este prezenţa unei tensiuni spirituale, unei stări de spirit ce iradiază într-un anume fel, diferit de la epocă la epocă, în toate manifestările spirituale caracteristice unei perioade date. încă Tacitus vorbea, cum aminteşte Lovinescu, de un „saeculum", un „spirit al veacului", totalitate configuratoare a formelor de civilizaţie şi cultură. Toată doctrina lovinesciană, spre a ne menţine în cuprinsul gîndirii româneşti, se întemeiază pe această convingere. A nega existenţa unui spirit al veacului ar însemna sfidarea evidenţei. Nu e însă mai puţin adevărat că nici teoria lui Blaga nici aceea a lui Lovinescu nu elucidează problema „stilului", nu oferă o explicaţie suficientă a aşa-zisului „spirit al veacului". La o asemenea explicaţie nu se poate ajunge decît pe calea deschisă de studiul temeinic al structurilor sociale, studiu ce implică investigarea ştiinţifică a condiţiilor existenţei materiale, interpretarea legilor generale obiective ale dezvoltării societăţii. E dovedit că tot ce există — există istoric şi suportă determinările istoriei. Totul : ştiinţele, artele, filosofia, religia, morala, dreptul reflectă un anume stadiu de dezvoltare materială a societăţii, o anumită civilizaţie şi nivel de conştiinţă, un tip anumit de spiritualitate şi, oricît de diametral opuse, realităţi şi acţiuni dintr-o perioadă istorică dată participă la stilul general de viaţă al acelei perioade.

Mergxnd pînă la punctul *origo* al faptelor de civilizaţie specifice unei societăţi într-un moment al evoluţiei sale, ne dăm seama că acestea exprimă în ultimă analiză un anumit tip de relaţii de proprietate şi — în societăţile împărţite în clase — un stadiu al luptei de clasă. Determinismul nu este însă unilateral. Generînd o anume suprastructură, diferită de suprastructurile societăţilor precedente, baza economică suferă la rîndul ei, în chip dialectic, înrîurirea suprastructurii pe care a produs-o. Relaţiile de producţie feudale se deosebesc nu numai în conţinut, ci şi în formă, în „stil“, de cele capitaliste. „Stilul" relaţiilor de producţie dintr-o ţară capitalistă avansată nu e acelaşi ca în una rămasă în urmă, deşi conţinutul acelor relaţii rămîne în esenţă identic. Există de asemenea un „stil“ al spiritualităţii unei epoci, care nu estompează cîtuşi de puţin antagonismele sociale, dar reflectă cadrul general în care acestea se manifestă, stadiul de civilizaţie şi cultură al societăţii respective.

Modul de a gîndi, morala, gusturile unui muncitor de azi din Occident, sînt indiscutabil, cu totul altele decît ale unui bancher, însă

[14] T e r t u l i a n , *Eseuri,* E.p.l., Bucureşti, 1968, p. 226.

respectivul muncitor nu gîndeşte în acelaşi „stil", nu simte şi nu are aceleaşi gusturi ca muncitorul de acum o jumătate de veac. Iată cum, pînă şi lupta de clasă suportă într-un anumit fel amprentele... stilistice ale epocii. Eroarea lui Blaga constă nu în faptul de a fi căutat corespondenţe de ordin stilistic între fenomene cu totul eterogene, ci în naivitatea de a fi aşezat diversele aspecte ale vieţii sociale şi spirituale pe acelaşi plan, de a nu fi sesizat diferenţierile lor ierarhice. A omologa marxismul cu epica „experimentală" a lui Zola, a considera materialismul istoric drept o „apariţie integrantă a stilului de viaţă naturalist" e o manifestare de cecitate ştiinţifică. O obiecţie de fond, generală, ce poate fi adusă lui Blaga dinăuntru, din perspectiva propriului „stil" vizează inconsecvenţa autorului în urmărirea fenomenului luat în cercetare. Eseistul defineşte memorabil o seamă de caractere ale stilurilor veacului trecut, sesizează analogii uimitoare între activităţi de natură total diferită, dar îşi interzice orice tentativă de explicaţie. „Un stil — citim la începutul capitolului *De la romantism la naturalism* —, după ce şi-a istovit posibilităţile, e fără scăpare destinat să dispară. De ce însă un stil oarecare e urmat de un anume alt stil, iar nu de altul, nu se poate lămuri în chip mulţumitor. Aici dibuim în întuneric. în chestiunea aceasta deosebit de complexă, dezbătută cu vast aparat, n-a putut să aducă o soluţie hotărî- toare nici sociologia, nici filozofia istoriei. în fapt sîntem nevoiţi să ne mărginim la constatări".

Afirmaţia din acest pasaj cum că nici sociologia, nici filozofia istoriei nu sînt în măsură să aducă soluţii substanţiale pentru explicarea succesiunii stilurilor va fi anulată de Blaga însuşi, mai tîrziu, în *Experimentul şi spiritul matematic.* Dacă la ora cînd o formula, în *Feţele unui veac*, ar fi cunoscut din sursă directă filozofia marxistă a istoriei, e sigur că n-ar mai fi făcut-o. Produs al unor factori misterioşi ascunşi în subconştient, stilul îşi schimbă, după Blaga, înfăţişările într-un mod tot atît de misterios. Teză mai mult decît vulnerabilă. Dacă sursele ultime ale stilului ne rămîn, într-adevăr, în parte obscure, imposibil de determinat cu precizie în stadiul actual al cercetărilor, procesul istoric al constituirii şi destrămării stilurilor generale poate fi, fără îndoială, cercetat cu mijloacele de care dispun ştiinţele sociale. Stilul este „faţa" spiritualităţii unui popor, unei societăţi, unei epoci, iar spiritualitatea e determinată» în instanţă ultimă, de existenţa socială a unei comunităţi într-o anume perioadă istorică. A crede că am spus totul sau esenţialul despre clasicism, romantism, simbolism făcînd abstracţie de determinantele lor sociale e a gîndi la modul naiv romantic, juvenil. De acest lucru avea să se

convingă Lucian Blaga însuşi. în lucrarea apărută postum, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* el analizează,. ce-i drept, nu „stilul", clar concepţiile corifeilor Şcolii ardelene şi ale altor fruntaşi transilvăneni în strînsă relaţie cu condiţiile concret-istorice, cu problemele luptei sociale şi naţionale a poporului român asuprit de dincolo de munţi. Dar dacă gîndirea românească ardeleană din secolul al optsprezecelea a fost alimentată de problematica pe care o suscita realitatea obiectivă, nu e firesc a se căuta în aceeaşi realitate obiectivă şi anumiţi factori care să fi contribuit la modelarea stilistică a respectivei gîndiri ? Ba da, e firesc şi necesar o spune lămurit (şi o şi^ face efectiv) filozoful însuşi, în cealaltă lucrare postumă citată *Experimentul şi spiritul matematic.*

FILOZOFIA STILULUI

Doar sugerată în eseurile de dinainte de 1930, teoria blagiană a stilului ni se înfăţişează complet închegată în *Orizont şi stil* (1935), studiul ce avea să alcătuiască, împreună cu *Spaţiul mioritic* (1936) şi *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937), *Trilogia culturii.* între *Filozofia stilului* şi *Orizont şi stil* e o deosebire asemenea celei ce distanţează floarea de fruct, adolescenţa de maturitate. Toate observaţiile fundamentale cuprinse în eseul din 1924 revin în studiul apărut unsprezece ani mai tîrziu, însă ele sînt fixate în cu totul alt agregat teoretic aşezate pe un suport care, în *Filozofia stilului,* se lăsa cel mult bănuit şi formulate într-un limbaj inedit. în eseurile de dinainte de 1930, Blaga nu are o terminologie proprie. Doar anumiţi termeni izolaţi, îi aparţin în exclusivitate. „Trilogiile" însă : a „cunoaşterii", a „culturii" şi a „valorilor" sînt scrise într-un adevărat idiom, care derutează pe unii şi chiar îi sperie. G. Călinescu, alt creator ele cuvinte şi expresii insolite, gelos, probabil, califică inventivitatea verbală a autorului *Genezei metaforei,* drept „beţie de cuvinte". în realitate e vorba de înveşmîntarea, explicabilă la un poet, a conceptelor într-un limbaj metaforic (de coloratură, adasea, teologală). Un cititor superficial poate crede, întâlnind în „trilogii" cuvinte ca „dogmă", „cunoaştere paradisiacă", „cunoaştere luciferică", „mister" ş.a., că are de a face cu un teolog deghizat. Nimic mai fals ! Credinţa religioasă i-a fost lui Lucian Blaga absolut străină. A părăsit-o, după cum relatează în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* de pe la vîrsta de unsprezece ani, iar în studiile filozofice contestă hotărît originea supranaturală a religiilor. Răspunzînd direct unui critic, filozoful a accentuat că apelează la expresii cum sînt cele citate doar cînd „îmbracă ipostaza poetică", ceea ce „este cu totul altă poveste, căci poeticul îşi are înţelesurile şi exigenţele sale" [15]. Ar fi, prin urmare,

---

[15] *Incă o dată Getica,* în „Saeculum", II, nr. 2, martie—aprilie 1944, p. 72.

eronat a denunţa ca mistică o terminologie care nu e decît poetică. De o adiere de poezie, uneori cu arome biblice, nu s-au putut dispensa nici filozofi de formaţie ştiinţifică, precum Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel. Aceştia recurg şi ei la metafore. Spre a nu mai vorbi de Shopenhauer, de Nietzsche, de Bergson ! Expresiile cu un iz teologic utilizate de Blaga desemnează de regulă cu totul altceva decît nişte concepte ale teologiei. „Mister“ e un alt cuvînt pentru „necunoscut". Mistere sînt, de pildă, sentimentele pe care le exprimă poeţii. „Dogmă" nu înseamnă, în vocabularul 'bla- gian, decretare a unui pretins adevăr de necontestat, ci acceptarea necunoscutului ca necunoscut, renunţarea la tentativa de a-l defini. „Intelectul extatic" nu e un intelect în extaz, ci unul care iese din propriile limite, spre deo-sebire de cel „enstati.c“, ce se menţine în marginile fixate obiectiv. Prin „transcendent", gînditorul nostru înţelege nu sfera de spiritualitate supraumană, ci tot ceea ce depăşeşte marginile experienţei, ale „lumii date“, fenomenale. Cît priveşte cunoaşterea „paradisiacă" şi cea „luci- ferică", aceste metafore numesc două tipuri diferite de cunoaştere, nu însă, cum ar putea părea, cea ştiinţifică şi cea artistică, intuitivă, ci cunoaşterea constatativa, acumulativă, şi cunoaşterea problematică, emiţătoare de ipoteze. Tot astfel, expresii ca „zonele abisale", „celalt tărîm“ indică nu cine ştie ce lumi fictive, ci, pur şi simplu, regiunile mai obscure, umbrite, mai puţin cunoscute ale psihicului uman, acele care alcătuiesc ceea ce în psihologie se r neşte „subconştient" şi „inconştient".

în lucrările de tinereţe, Blaga cereceta doar .. j" stilului, feţele aparente, acele asupra cărora era ti*....'. ţia morfologiei culturii ; faţa ascunsă, cea care priveşte spre „celălalt tărîm", o lua în consideraţie doar în măsura în care i se revela „personant“ în feţele văzute. *Orizont şi stil* ridică la lumină tocmai ceea ce ţine de natura tăinuită a stilului, ceea ce adînceşte fendtnenul stil în zone abisale ale spiritualităţii.

Explicînd structurările stilistice ale culturilor prin acea determinată profundă pe care o numea *nisus formativus,* filozoful atribuia stilului, şi înainte, o origine de natură inconştientă. Năzuinţa formativă îi apărea ca impuls declanşat de preferinţa pentru o anume valoare, preferinţă decisă de resorturi psihice inaccesibile, după el, cunoaşterii raţionale. Insă o teorie a inconştientului nu se profilează în *Filozofia stilului.* Ea va fi elaborată în *Orizont şi stil.* Spre a explica filozofic stilul, Blaga apelează, în acest studiu, frecvent, la concluziile „psihologiei abisale", cărora le adaugă concluzii proprii, menite nu doar să le completeze, dar să le statornicească pe un alt plan filozofic, mult mai vast» acela al unei „noologii abisale", disciplină nouă, pe care gînditorul nostru are pretenţia de a o „întemeia". Stilul, după Lucian Blaga, îndatorat şi în această privinţă lui Nietzsche, care explica lipsa de unitate stilistică a culturii moderne prin dispariţia acelui subconştient metafizic creator din care ar fi izvorît, după el, cultura greacă, „.nu e o plăs-muire conştientă, urmărită ca atare, programatic". Stilul este un „răsad de seve grele, ca sîngele“, ale cărui rădăcini sînt înfipte „în cuiburi dincolo de lumină" ; un „pom limi- nar, cu rădăcinile în altă ţară", de unde îşi adună sucurile, „necontrolat şi nevămuit“. El „se înfiinţează fără să-i vrem, fără să-i

ştim" ; „intră parţial în conul de lumină al conştiinţei ca un mesaj din imperiul supraluminii sau ca o făptură magică din marele şi întunecatul basm al vieţii telurice". Propoziţii atît de categorice nu puteau fi, bineînţeles, lansate fără riscul de a provoca reacţia celor ce nu erau dispuşi să acorde zonelor abisale însemnătatea atribuită de Blaga. Dar gînditorul nostru nu a evitat niciodată afirmaţiile riscante, temerare, ba, dimpotrivă, şi-a formulat întotdeauna cum nu se putea mai explicit tocmai acele idei care contraziceau concepţii cu aparenţă de absolută validitate şi replicile, cum era de prevăzut, n-au întîrziat. In cazul concret s-au înscris împotrivă nu numai gînditori situaţi pe poziţii gnoseologice diferite de acele pe care se găsea Blaga, dar chiar eseişti de orientare aparent convergentă. *Orizont şi stil,* ca de altfel mai toate marile lucrări filozofice ale autorului a apărut fragmentar în „Gîndirea". Ceea ce nu I-a oprit pe Nichifor Cronic de a respinge net explicaţia blagiană a obîrşiei stilului. Negînd teoria lui Blaga din perspectivă teologică, Crainic consideră, în *Nostalgia paradisului,* că „dacă admitem prin absurd că inspiraţia e un fapt cu totul inconştient, este exclus să admitem că executarea ei ar fi tot un fapt inconştient. Ceea ce se numeşte în mod obişnuit stil e strîns legat de forma şi de fizionomia pe care o dăm operei în stare de perfectă conştiinţă, cînd intră în joc calculul inteligenţei, drămuirea şi proporţionarea părţilor ce compun opera"[1]. De ia india privire devine evident că săgeata a fost trimisă în direcţie improprie. Nichifor Crainic reduce fenomenul stilului la un singur aspect al său, cel mai exterior, adică tocmai acela pe care Blaga nu-l prea ia în consideraţie. Totodată, el are în vedere, în frazele reproduse, doar stilul individual, în timp ce Lucian Blaga vorbeşte de stiluri ale unor popoare şi societăţi, ale unor epoci. Participanţii la crearea stilului unor perioade istorice nu numai că nu urmau deliberat aceleaşi canoane, dar adesea nici nu ştiau unii de alţii. Se pot cita, nu-i vorbă, şi cazuri contrare, şi Crainic o face, dar toată argumentarea sa rămîne inoperantă prin simplul fapt că, în loc să doboare coloana de susţinere a concepţiei blagiene, loveşte alături de ea. Lucian Blaga nu pune la îndoială, nici un moment, participarea conştiinţei la elaborarea stilului, Ar fi o încercare puerilă, o negare a evidenţei. Lucian Blaga susţine doar că sensul, direcţia în care sînt orientate eforturile conştinente de creaţie, inclusiv de structurare stilistică a creaţiei (în cazul artei) sînt decise de puteri al căror sediu se găseşte dincolo de conştiinţă. „Oricît de intenţionată sub unele aspecte — scrie el — opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adîncă, a ei, un produs al unor factori, în ultimă analiză inconştienţi". Continuîndu-i gîndul, cu aplicare de astă dată la stilul individual, am putea întreba pe acei care văd în stil un produs în întregime conştient: cum se face că fiecare din noi avem un fel de a fi propriu, un mod de a gîndi, simţi şi a reacţiona pe care nu ni-l decidem singuri ? Unii sîntem mai spontani, mai expansivi, alţii mai reţinuţi, unii raportăm totul la noi, alţii privim lucrurile cu detaşare, unii reţinem din fenomene latura lor sensibilă, individuaLizantă, alţii sîntem înclinaţi să le reducem la generalitatea lor — şi aşa mai departe. N.- putem, desigur, educa, ne putem impune o anume

ţinută, anume reacţii, dar modul de a fi, tipul de manifestare, „stilul" interior e mai greu, dacă nu imposibil, în condiţii normale, să ni-l schimbăm. Prin voinţă, prin exerciţiu, De- mostene a putut deveni dintr-un bîlbîit ce era, un mare orator, dar un Diogene salonard, om de lume, un Goethe

solitar, interiorizat, măcinat dc obsesii, un Kierkegaard extravertit, volubil, un Napoleon convertit la hinduism, asemenea mutaţii sînt de neconceput. Revenind la stilul de cultură, să procedăm analogic. în vremea noastră a luat considerabilă extensiune grafologia. Rămîne de cercetat în continuare cît temei se poate pune pe această presupusă ştiinţă. Orice am crede însă despre grafologie, deosebirea dintre grafia unora şi a altora rămîne fapt. Cineva îşi poate educa mîna oricît, îşi poate perfecţiona grafia, dar nimeni nu şi-o poate, prin simplă voinţă, modifica radical. Unul scrie neglijent, nervos, altul extrem de îngrijit. Acesta din urmă este condus, evident, în mai mare măsură de o decizie conştientă, însă decizia aceasta, la rîndul ei, este dictată de factori ce ţin de structura intimă, inefabilăa individualităţii. Admiţînd şi nu putem să nu admitem, exis tenţa la originea grafiei a unui ce inexplicabil, nu e oare cu atît mai mult cazul de a recunoaşte franc participarea la producerea stilului, fenomen atît de complex, şi a unor factori ce scapă, cel puţin deocamdată, determinărilor pe care le putem explica ? Aceste determinări, caută să ne convingă Blaga, vin din inconştient. Dar, va obiecta orice şcolar, există stiluri foarte lucid elaborate. Există opere care s-au născut dintr-o tenace „voinţă de stil". Perfect adevărat, ar putea răspunde filozoful, însă rămîne de cercetat dacă „voinţa de stil", ea însăşi, nu este cumva expresia unei *anumite* structuri, a unui mod spiritual... stilistic determinat ? Totul e ce înţelegem prin stil. în vocabularul blagian, stilul numeşte totalitatea aspectelor ce diferenţiază opere, societăţi, timpuri, regiuni, comunităţi etnice, şi nu doar aspectul strict formal, exterior. Etnicul, apartenenţa geografic-spiri- tuală, religia, timpul istoric, toţi aceşti factori sînt hotărîtor implicaţi (în măsura în care sînt absorbiţi de inconştient) în producerea stilului. Linia, forma, culoarea, armonia se încorporează în „stil“ numai în măsura în care conlucrează la comunicarea unui sens, în măsura în care se integrează în expresie. Iar *expresia* relevă omul întreg, nu doar un aspect al fiinţei sale, cel intelectual, de exemplu. Stilul, putem conchide, în spiritul gîndirii lui Blaga, dă în vileag latura nevăzută a fiinţei umane. Stilul e modul revelatoriu al omului, modul de obiectivare a spiritualităţii umane.

Pumnd fenomenul stilului în relaţie cu inconştientul, Lucian Blaga nu reeditează prin aceasta vechea concepţie iraţionalistă după care opera de artă ar fi produsul inspiraţiei sustrase oricărui control intelectual. Inteligenţa, raţiunea pot colabora oricît la făurirea operei, pot avea un rol preponderent, dacă nu exclusiv în execuţie, dar opera transmite — aceasta e convingerea gînditorului — mai mult decît o intenţie conştient urmărită. Structura operei trădează inevitabil o anume structură sufletească, în care se pot identifica. note ale unei individualităţi, ale unei naţiuni, ale unei epoci, ale unui climat spiritual. Aceste note, subliniază Blaga, sînt mai uşor de observat din afară, decît dinăuntru. înrădăcinaţi în perimetrul unui anumit stil, oamenii, şi mai cu seamă creatorii înşişi, îşi dau anevoie seama de particularităţile lui, dar cei din afară sînt izbiţi tocmai de aceste particularităţi. Primii care au sesizat ineditul stilului gotic trebuie să fi fost italienii, care vor fi văzut în el, fără

îndoială, o abatere inadmisibilă de la normele artei, o erupţie de barbarie. A fost necesară apariţia romantismului pentru ca goticul să fie pus în drepturi. Rezultă din aceasta că între stil şi *conştiinţa despre el* se creează fatal un raport de reciprocă intoleranţă ? Blaga crede că, de regulă, da. Stilul, „în esenţa sa nucleară", se alcătuieşte „în afară de orice intenţii" şi, în destule cazuri, chiar „în pofida oricăror intenţii ale conştiinţei". După autorul *Trilogiei culturii,* „faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărniceşte apariţia conştiinţei despre acest stil". Afirmaţia este, neîndoios, prea tranşantă. E posibil ca grecii să nici nu fi bănuit corespondentele stilistice atît de evidente ochiului modern între templul de pe Acropole, geometria euclidiană, sculptura lui Praxiteles şi metafizica platonică, dar stilul bizantin şi în genere arta medievală, creată sub supravegherea bisericii învederează o foarte clară conştiinţă a încadrării într-o precisă ordine stilistică. Acest fapt nu rezultă de nicăieri mai convingător decît din studiile lui Lucian Blaga însuşi. Gînditorul revine de altfel asupra afirmaţiei, trei pagini mai încolo, scriind că, deşi — într-un sens — stilul şi conştiinţa stilului sînt, probabil, „săbii care nu încap în aceeaşi teacă", raportul de excludere „nu e nici necesar, nici inevitabil". Pot exista, există în chip vădit — excepţii fericite, ce „constituie o veşnică şi decisivă dovadă că „stilul"

şi „conştiinţa", se pot întregi, cu netăgăduite avantaje pentru fiecare parte". Sînt citaţi, ca artişti cît se poate de conştienţi de arta lor, Leonardo da Vinci, Poe, Hebbel, Valerv —- şi s-ar putea adăuga desigur, şi alte nume, acelea ale lui Baudelaire, Flaubert, Proust, Thomas Mann, de exemplu. S-ar putea adăuga, negreşit, numele lui Lucian Blaga însuşi. Cine, dintre români, a privit expresionismul mai dinăuntru ca el ? Şi totuşi, nimeni nu I-a descris cu mai multă luciditate. Cazul artistului care creează în deplină conştiinţă de sine tinde, în secolul nostru, să se generalizeze, făcînd greu de susţinut teza potrivit căreia apartenenţa la un stil ar interzice îndeobşte înţelegerea lucidă a acestei apartenenţe, însă observaţia că particularităţile unui stil ce nu e al nostru, al domeniului nostru spiritual, ne sar în ochi dintr-o dată, rămîne, fără doar şi poate, in picioare. După cum nu încape dubiu că opera oricărui artist, chiar şi a celui mai calculat, depăşeşte intenţionalitatea strictă, spune despre autor, despre lumea care I-a format mai mult decît acel autor şi acea lume vor să comunice, mai mult decît autorul şi lumea pe care o exprimă ştiu despre ei înşişi. Fiecare din noi vede în el însuşi în acelaşi timp mult mai mult şi mult mai puţin decît alţii. Tot astfel, înţelegem epoca noastră, stilul ei, în unele privinţe mai bine decît le vor putea înţelege vreodată urmaşii, dar în alte privinţe ei vor dispune de infinit mai vaste posibilităţi de a le înţelege, explica şi judeca. Dar mai e încă ceva. Operele de artă dobîndesc pentru posteritate sensuri, dimensiuni, aspecte pe care nu le aveau la origine. Chiar contemporanii, de altfel, descoperă în arta unei ţări ce nu e a lor, caractere, inclusiv caractere stilistice, ignorate de cei în al căror spaţiu cultural s-a zămislit arta respectivă. Conştiinţa este prin definiţie creatoare, ea pune fenomenele în mereu alte relaţii, organizează lumea inedit, o modifică. Contemplînd opere de artă, nu numai că descoperim în cuprinsul lor aspecte pe care alţii, inclusiv autorii, ei mai cu seamă, nu le-au prevăzut, dar chiar le acordăm asemenea aspecte. Situate în contexte noi, luminate din unghiuri

nebănuite, un tablou sau un poem sînt, implicit, îmbogăţite, recreate. Doctorii eclesiastici, inchizitorii ce vegheau în evul mediu la respectarea necondiţionată a unor severe canoane artistice cunoşteau, desigur, pînă în amănunt, toate secretele sti

lului ai cărui cerberi erau ; totuşi, acel stil ascundea privirii lor multe lucruri pe care ni le înfăţişează fără dificultate nouă, astăzi. E în afară de orice îndoială că teologii şi credincioşii, ba chiar artiştii care au creat-o, vedeau altceva în pictura de stil bizantin decît ceea ce vedem noi. Tocmai aceste schimbări la faţă, aceste „metamorfoze" sînt — a dovedit-o Malraux — viaţa artei. Există o „mutaţie a valorilor estetice", incontestabil, însă ea nu exclude, cum susţinea Lovinescu, posibilitatea de receptare a artei timpurilor revolute, ci o implică. Tocmai „mutaţia valorilor", asigură perenitatea operelor, transistoricitatea lor. Statuile şi tragediile greceşti, eposul extrem oriental, pictura sacră medievală capătă în fiecare epocă alte semnificaţii, încăr- cîndu-se de spiritualitatea epocii respective, fără s-o piardă pe cea originară, înviind din morţi, într-o nouă transfigurare, de cîte ori sînt reinterpretate. In acest mod, şi numai în acesta, îşi trăieşte arta tinereţea ei fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte.

Dar să revenim la *Orizont şi stil.* Căutînd rădăcinile stilului în inconştient, Lucian Blaga se delimitează net de concepţiile despre stil proprii morfologiei culturii şi fenomenologiei. Excluzînd din perimetrul interesului lor inconştientul, aceste metode n-au cum istovi, afirmă filozoful nostru; fenomenul stil. Ele parvin, doar, să descrie acest fenomen, nu-l pot explica. Către explicaţie e în măsură să ne conducă doar „noologia abisală". Asumîndu-şi rolul de creator al acestei noi discipline, Blaga avea de dovedit înainte de toate existenţa inconştientului ca factor creator. Cei mai mulţi, dacă nu toţi cercetătorii tărîmurilor sufleteşti abisale prezentaseră inconştientul drept o zonă din care emană doar impulsuri primitive, animalice, nicidecum elanuri creatoare. Rezumînd, în *Problema inconştientului*, o seamă de opinii ale unor psihologi de la sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea şi începutul secolului nostru, Mihai Ra- lea conchidea, prin 1924, că „inconştientul e o deprimare, o cădere dintr-o fază sufletească superioară şi recentă într-o stare primitivă şi veche, cădere datorită oboselii centrilor nervoşi" [16]. Ralea echivala inconştientul cu „renaşterea unor stări sufleteşti primitive şi antisociale, provocată de

o oboseală nervoasă şi aducînd ca urmare o dezactualizare a conştiinţei" [17]. în diametrală opoziţie cu asemenea concepţii, Lucian Blaga îşi clădeşte întregul edificiu speculativ pe ipoteza psihismului inconştient pozitiv. „Desigur — argumentează el — că inconştientul e numai un factor bănuit, dar teoreticeşte, el e cam tot atît de legitimat cum ar fi, de pildă, factorul «energiei» în ştiinţele fizice". Dar, dacă „energia" a constituit obiectul unor susţinute cercetări, inconştientul a fost atras în cîmpul ştiinţei abia de curînd. Pînă la romantism nici nu se vorbea de o viaţă inconştientă. Prin a sa teorie a „percepţiilor mici", Leibnitz semnalase posibilitatea unei activităţi psihice dincolo de conştient, însă autorul *Theodiceei,* înţelegea acea activitate cu totul altfel decît psihologii moderni. Iniţiativa investigării zonelor clar-obscure ale universului psihic a fost luată de „filozofia naturii", propusă de

[16] M i h a i R a l e a , *Problema inconştientului,* Iaşi, Editura Viaţa românească, f. a. p. 43.
[17] Ibidem, p 52.

un Schelling, un Carus, de Goethe, de asemenea, cum şi de alţi poeţi şi gînditori din epoca romantică. Mai tîrziu, în secolul nostru, inconştientul a fost luat în cercetare, din cu totul altă perspectivă şi cu un afişat dispreţ pentru întreprinderea romanticilor, de către psihanalişti. în deosebire de romantica „filozofie a naturii", psihanaliza atacă inconştientul cu mijloacele ştiinţelor pozitive, refuzînd orice metafizică. Recunoscînd lui Freud şi adepţilor săi „merite, chiar excepţionale, întru elucidarea unor anume mecanisme ale vieţii psihice, conştiente şi inconştiente", Blaga priveşte metoda psihanalitică însăşi (de care, la un moment dat, fusese foarte sedus, cum

o dovedesc piesele sale *Daria* şi *Fapta)* nu numai cu mari rezerve, dar chiar ou directă ostilitate. „Psihanaliştii — citim în *Orizont şi stil* — se cred în posesia inconştientului total, cîtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decît în zone mărginaşe". Critica vizează şcoala lui Sigmund Freud, mai puţin concepţia lui C. G. Jung, „psihanalistul dizident" care „a îmbogăţit într-un chip cu totul remarcabil doctrina despre inconştient". Combătînd psihanaliza clasică, Blaga o acuză de „foarte regretabile simplificări" pe de o parte, iar pe de alta de a complica problema creaţiei spiri- trează inconştientul cu o întreagă garnitură de categorii

Teoria sublimării ne edifică asupra unui singur fapt: acela că spiritul îşi ia energiile trebuitoare de oriunde le găseşte. Energia necesară creaţiei poate proveni din sublimarea unui libido nesatisfăcut întocmai cum lumina electrică se poate obţine din „cloaca maximă" a unui oraş. Chestiunea e de a şti prin ce secret sistem transformator energia sexuală refulată este canalizată tocmai spre creaţie şi nu în altă direcţie. Fără explicarea acestei conversiuni n-am demonstrat nimic. Or, psihanaliza lasă învăluit în mister „sistemul ascuns, cu transformatoarele lui, graţie cărora se ajunge efectiv la o creaţie spirituală" şi, „cu o pasiune uluitoare şi care dă de gîndit", vorbeşte mereu „numai despre cloaca maximă“. Lucian Blaga nu neagă existenţa refulării. Refularea, zice el, e un fapt şi una din constantele vieţii psihice. Dar nu e adevărat că ea *determină* structura personalităţii. Raportul e tocmai invers : „forma şi structura personalităţii psihice determină modul şi natura refulărilor*' şi nu dimpotrivă, cum susţine şcoala lui Freud.

în reprezentarea psihanalitică, apreciază Blaga, inconştientul e un „rezervoriu de conţinuturi psihice refulate", încît „un miros de maidane te urmăreşte încă mult timp după frecventarea psihanalizei". Raportul dintre inconştient şi conştiinţă ar fi, după psihanalişti, analog aceluia dintre haos şi cosmos. Inconştientul e considerat haosul conştiinţei. în el şi-ar avea sediul stările psihice larvare, impulsiunile elementare, pornirile obscure, tot ce ţine de animalitate, tot ce e degradat şi tot ce înseamnă refulare. Spre a putea fi reintegrate conştiinţei, dorinţele refulate au de parcurs, în concepţia freudiană, un purgator care a fost numit *sublimare*. Pentru Lucian Blaga, inconştientul, fără a fi un cosmos, nu este nici haos sau infern ; el e „ceva ce aduce a cosmos", „are caracter «cosmotic». Restituind acestei zone a psihicului o demnitate pe care psihanaliza i-o refuză, autorul studiului *Orizont şi stil* reia declarat tradiţia romantică. însă viziunea romantică a inconştientului era „sumară şi goală", pură „promisiune", „cadru deşert,

rămas nespeculat". Filozoful român îşi propune, în consecinţă, să umple acest cadru „cu substanţă, cu forme, cu structuri păstoase, divers articulate".

Trecînd la înfăptuirea planului, Lucian Blaga înzestrează inconştientul cu o întreagă garnitură de categorii-

analogă celei atribuite de Kant conştiinţei. Analogă în substanţa psihică, dar total diferită în conţinut şi structura. Diferită prin faptul însuşi de a aparţine altor zone decît acelea ale conştiinţei. Kant stabilise douăsprezece categorii, pe care le grupase în funcţie de patru noţiuni fundamentale : cantitatea, calitatea, relaţia, modalitatea. Garnitura categoriilor abisale blagiene include orizonturi, accente, atitudini, năzuinţe, cum şi un număr ilimitabil de categorii secundare, cum ar fi preferinţa pentru echilibru sau pentru mişcare, pentru pitoresc sau pentru sobrietate, pentru organic sau pentru geometric. Cea dintîi întrebare pune în cauză însăşi existenţa categoriilor subconştientului. De unde ştim ca inconştientul posedă categorii ? Cum dovedim această existenţă ? Categoriile conştiinţei ni se propun cu puterea evidenţei. Nici cei ce văd în ele o generalizare a experienţei, nici acei care împărtăşesc teza lui Kant după care categoriile sînt forme pure ale gîndirii, preexistente experienţei, pe care au menirea s-o organizeze, nu se simt nici o clipă îndemnaţi să pună la îndoială posibilitatea de a vorbi despre unitate, multiplicitate, negaţie, cauzalitate şi celelalte. Cum verificăm însă realitatea „orizonturilor", „accentelor", „atitudinilor" ? Blaga îşi previne cititorul, clin capul locului : o verificare propriu-zisă este imposibilă. „Ne găsim pe un teren de semnificaţii construibile, dar inaccesibile şi exterioare oricărui contact de-a dreptul. Cu ideea despre inconştient am alunecat din capul locului pe un tă- rîm de «interpretări» şi de confirmări *indirecte*". Psihologia inconştientului, chiar şi cea psihanalitică, structural materialistă, implică — zice autorul *Trilogiei cunoaşterii,* nu fără maliţie — „un pic de «teologie»". Zicînd aceasta, nu aruncă vorbe în vînt. Teoria „arhetipurilor psihice" a lui Jung porneşte, întocmai ca aceea a „categoriilor abisale", a cărei elaborare, fără îndoială, a facilitat-o, de la ipoteze, de la presupuneri tot atît de greu de probat ca acele pe care se sprijină gînditorul român. Blaga nu merge, totuşi, pînă acolo încît să afirme că în teoria despre categoriile inconştientului ne găsim pe un teritoriu dintre acele unde, după Kant, sfîrşeşte ştiinţa spre a lăsa loc credinţei. El nu pretinde cititorului să creadă fără a cerceta. Spune doar atît, în esenţă : „Toată psihologia inconştientului e clădită pe un postulat pe care observaţia directă nu-l poate nici

confirma, nici infirma". Dar observaţia *indirectă f* Pe această observaţie indirectă, mediată, e clădită întreaga filozofie blagiană a culturii. Temelie de ajuns de şubredă, trebuie să o recunoaştem, dar cîte alte sisteme filozofice nu au fundamente cam tot atît de aproximative ? Vom arăta în alt loc cum Lucian Blaga acordă un caracter de relativitate oricărei construcţii filozofice, deci şi propriei filozofii, considerînd că orice sistem de gîndire, cum şi orice teorie ştiinţifică, orice religie şi cu atît mai mult arta, sînt doar „metafore", aproximări, propuneri mai mult sau mai puţin arbitrare de adevăruri, nicidecum „revelaţii" pozitiv- adecvate ale „misterului" existenţial.

în cazul categoriilor abisale, gînditorul nostru îşi sprijină argumentaţia pe observarea particularităţilor ce diferenţiază diversele culturi în funcţie de loc, timp, cadru spiritual şi alte asemenea date. Analizînd, ca în eseurile de dinainte de 1930, stiluri, Blaga încearcă un pas mai departe : un pas temerar, decisiv, menit să ducă la *explicarea* diferenţelor stilistice, la întemeierea filozofică a fenomenului stil. Stilul, susţine el cu tărie, este receptacolul categoriilor abisale. Analiza stilistică mediază cunoaşterea straturilor din adîncime ale sufletului naţional, regional, individual, cunoaşterea plasmelor germinative ale culturilor. Cum parvine subconştientul să modeleze creaţiile de cultură ? „Tot prin conştiinţă[1]", răspunde Blaga. Conţinuturile subconştiente răzbat în conştiinţă prin *personanţă.* Personanţa este, în concepţia filozofului român, ceea ce e sublimarea în psihanaliză. Mai propriu spus, Blaga opune ideii psihanalitice de sublimare o idee proprie, aceea a personanţei. Deosebirea dintre cele două concepte consistă în aceea că, pe cînd sublimarea e înţeleasă ca un proces de prelucrare purificatoare a impulsurilor subconştiente, de deghizare a lor, personanţa nu are, potrivit gîndirii propunătorului ei, rostul de a preface conţinuturile inconştientului, ci de a le transmite conştiinţei ca atare, însă atenuate, „scăzute ca un ecou".

în operaţia de clasificare a stilurilor, Blaga îşi însuşeşte cam toate rezultatele morfologiei culturii, pe care le întregeşte prin observaţii propii, nu înainte de a reduce, după obişnuinţă, la neant — din punctul său de vedere — principiile teoretice pe care sînt axate anumite opere, al căror material concret şi-i apropriază mărturisit. Autorul „trilogiilor" are înnăscut spiritul de contradicţie. întotdeauna, el gîndeşte în opoziţie cu ceva sau cineva. Acest „stil" de lucru, pe care Camil Petrescu şi-i credea al său în exclusivitate, îi este tot atît de propriu şi lui Lucian Blaga. Cu deosebit zel, cu neînfrînată patimă chiar, contestă filozoful nostru gînditori şi doctrine care îl fascinaseră într-un timp. Sedus un moment de psihanaliză, Blaga devine pînă la urmă prigonitorul ei inclement. Influenţat de Nietzsche în tinereţe îl combate în „trilogii". Oswald Spengler îi părea „un Copemic al istoriei" în 1921 („Gîndirea" nr. 1,

1 mai.). în *Orizont şi stil,* concepţia şi metoda spenglerianâ sînt supuse unei pulverizatoare critici, reproşîndu-li-se, între altele, „dogmatismul", şi aceasta de către un cugetător care, dînd termenului un înţeles special, tocmai propusese el însuşi în *Trilogia cunoaşterii* drept mod de gîndire „dogma" („minus-cunoaşterea"), ba chiar imaginase o eră în care metoda filozofiei avea să fie „minus-cunoaşterea", un „eon dogmatic". Nu ştiu să mai existe un gînditor

care să-şi fi sfărîmat foştii idoli cu atîta consecvenţă şi cu un asemenea entuziasm. Ceea ce dovedeşte că Lucian Blaga a rămas, în filozofie, un poet, iar poeţii sînt, după a sa părere, copiii mari ai lui Dumnezeu [18].

Dar să expunem tezele. Atribuind inconştientului un complex de categorii care, în concepţia sa, sînt tot atîţia factori stilistici, Blaga numeşte mai întîi categorii orizon- tice. Există, potrivit convingerii sale, un orizont spaţial inconştient, care se transmite oricărei înfăptuiri culturale. Acesta nu trebuie confundat cu ceea ce morfologia culturii, un Leo Frobenius, un Spengler, numesc *sentiment* spaţii şi căruia îi atribuie calitatea de factor generator al culturilor. Polemizînd îndeosebi cu Oswald Spengler, care a teoretizat ceea ce Frobenius doar enunţase, Blaga îi recunoaşte meritul de a fi scos conceptul de spaţiu din imobilismul în care îl ţintuise Kant, însă nu-i iartă cu nici 'un preţ nai

vitatea de-a fi localizat „sentimentul" spaţial în conştiinţă, în loc să-i fi proiectat în inconştient, unde îşi are locul liresc, nu ca „sentiment", desigur, căci inconştientul nu cunoaşte asemenea preparate, dar ca „orizont". Spre deosebire de Kant, Oswald Spengler nu concepe spaţiu! ca formă a intuiţiei transcendente, aceeaşi pentru întreaga omenire, în toate timpurile, ci presupune un sentiment al spaţiului, variabil de la popor la popor. Leo Frobenius, studiind cultura africană, crezuse a putea stabili, în funcţie de sentimentul spaţii, două tipuri de spiritualitate: hamită şi etiopă, cea dintîi, stăpînită de teroarea necunoscutului, a forţelor malifice, a morţii, desfăşurîndu-se într-un spaţiu restrîns, închis, în *spaţiul-peşteră;* cealaltă, liberă, detaşată, implicînd *spaţiul infinit.* Spengler extinde cercetarea, fireşte, fără minuţia predecesorului său, asupra mai multor culturi : europene şi asiatice, ajungînd să propună, în consecinţă, o întreagă tablă de simboluri spaţiale. Culturii antice greceşti i-ar conveni, după Spengler, ca simbol, corpul izolat, celei occidentale — infinitul tridimensional, celei arabe — peştera boltită, celei egiptene — drumul labirintic, celei chineze — drumul în natură, în fine celei ruseşti — planul nemărginit. Lucian Blaga nu ridică obiecţii asupra acestui tabel, nici nu contesta validitatea vreunuia dintre simboluri. Va reveni asupra lor, în lucrări ulterioare (*Religie şi spirit,* 1942, *Ştiinţă şi creaţie,* 1943), doar pentru a le nuanţa, a le da mai multă varietate. Pentru desemnarea simbolică a culturii greceşti ar fi, după el, mai nimerit „spaţiul sferic", specificul culturii babiloniene s-ar exprima rezumativ în spaţiul „geminat", al celei chineze în „spaţiul în rotocoale", al celei arabe în „spaţiul perdelat", al celei româneşti în „spaţiul ondulat". în *Orizont şi stil,* Blaga nu se opreşte la asemenea chestiuni de detaliu, el îşi concentrează toate eforturile spre a demonstra că nu un „sentiment" al spaţiului, o stare de conştiinţă deci, decide formele culturii, acestea derivînd dintr-un ansamblu

[18] Nu numai poeţii, de fapt, ci chiar şi filozofii. „într-o privinţă — citim în *Diferenţialele divine* — filozoful e tocmai omul care nu iese niciodată din vîrsta copilăriei. Filozofia este o copilărie fără exod. Copilul, care pentru cei mai mulţi oameni este o fază, înseamnă pentru filozof o permanenţă *(Diferenţialele divine,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1940, p. 81).

de categorii abisale, între care un loc de seamă ocupă neîndoios orizontul spaţial. Un întreg capitol *(Intre peisaj şi orizont inconştient)* e consacrat în *Orizont şi stil* criticii teoriei spengleriene a relaţiei dintre stilul unei culturi şi peisajul în care aceasta se constituie. între stil şi peisaj, susţine Blaga, nu există nici o relaţie necesară, pot fi doar

„coincidenţe fericite" (cazul „orizontului ondulat", „mioritic", propriu culturii româneşti, care coincide cu structura obiectivă a peisajului românesc şi balcanic) ; astfel încît problema stilului „nu mai poate fi pusă în termenii aţipiţi ai teoriei mediului". Viziunea spaţială concretizată în stil, nu poate fi, după opinia teoreticianului „spaţiului mioritic", în ultimă analiză, decît „reflexul unor profunzimi sufleteşti sau un fel de emisiune pe plan de imaginaţie a unui prim fond spiritual al nostru". Orizontul spaţial ar fi, după Blaga, preexistent peisajului în care trăieşte poporul, în inconştientul căruia acel orizont s-a declarat ca o fatalitate, „sub presiunea esenţei sale native". Vechii inzi ar fi avut un anumit orizont spaţial — spaţiul infinit tridimensional (precum, mai tîrziu, popoarele vest-europene) — analog spaţiului geografic real în care vieţuiau, nu ca urmare a situării lor în acel teritoriu, ci tocmai dimpotrivă, vechii inzi şi-ar fi întemeiat patria în peisajul de sub Himalaia pentru motivul că acel peisaj rima cu orizontul lor inconştient. Teză, evident, greu de susţinut, spre a nu spune absurdă.

...Şi totuşi ! Cine ar putea nega ca anumitor comunităţi umane le convin anumite peisaje, altor comunităţi — peisaje diferite. Popoarele migratoare de odinioară nu puteau trăi decît la şes. Numai în cîmpie îşi întemeiază, şi astăzi, şatrele ţiganii. Românilor în schimb, nu tuturor, dar multora, le place (sau le plăcea) „sus la munte, la izvor". De aici nu poate fi şi nu trebuie însă trasă concluzia priorităţii orizontului spaţial inconştient faţă de spaţiul real în care trăiesc anumite popoare. Explicaţia preferinţei pentru un peisaj sau altul sălăşluieşte, neîndoios, în existenţa istorică a diferitelor comunităţi etnice. Cineva ai cărui moşi şi strămoşi au trăit la munte va duce cu sine nostalgia plaiului pretutindeni ; popoare care, din cine ştie ce pricini, vor fi fost nevoite să-şi părăsească ţinuturile de baştină, au căutat, în cursul istoriei, în chip firesc, să-şi statornicească noua patrie în spaţii cu un relief similar celui din care au purces. Oricum am întoarce însă lucrurile, sîntem constrînşi să admitem că destinele istorice şi, implicit, structurile sufleteşti, sînt determinate în cele din urmă (fapt recunoscut de Blaga însuşi, în ultima perioadă a activităţii sale), de condiţiile vieţii materiale.

Schimbînd *sentimentul* spaţiului, descoperit de morfologia culturii, în *orizont* spaţial şi coborîndu-l în inconştient, Lucian Blaga nu-l consideră, asemenea lui Alois Riegl, Leo Frobenius şi Oswald Spengler, drept unicul determinant al structurilor stilistice. Inconştientul posedă nu unul, ci două orizonturi. Afară de orizontul spaţial, el posedă şi un orizont temporal. Trei sînt, după Blaga, orizonturile temporale precis conturate : timpul-havuz, timpul cascadă şi timpul-fluviu, acestea putînd compune prin felurite combinaţii o diversitate de orizonturi temporale mixte. Metaforice, ca întreaga terminologie blagiană, denumirile date presupuselor orizonturi ce hotărăsc viziunile temporale desemnează moduri de a gîndi devenirea specifice diverselor culturi. Orientate spre viitor, unele culturi, cea ebraică veche, de pildă, văd istoria ca o permanentă ascensiune, ca o avansare spre un punct în care culminează toate speranţele, spre care converg toate perspectivele.

Istoria, în reprezentarea ebraică, urcă asemenea apelor unui havuz spre un viitor mesianic, sublim. în timpurile mai noi, Hegel prezintă istoria ca neîntreruptă desfăşurare ascendentă a Ideii, iar evoluţioniştii, respingînd hegelianismul, concep şi ei istoria naturală tot ca înaintare ascendentă. Viziunea opusă, cascadică, a timpului caracterizează mai toate vechile mitologii. Blaga citează mitul babilonic-biblic al creaţiei şi izgonirii din paradis şi al pervertirii îngerilor prin însoţire cu pămîntence. Ar fi putut cita numeroase alte mituri, răs- pîndite în toată Asia preistorică, mituri în care începuturile lumii sînt omologate cu un presupus „mare timp“, ..illud tempus“, faţă de care istoria ar fi o jalnică involuţie. Felurite şi complicate ritualuri practicate la început de nn au, în religiile primitive — cum explică Mircea Eliade, in *Le mythe de Veternei retour* şi în *Trăite d'histoire des religions* — tocmai sensul ieşirii din prezent, din istorie, şi al reintegrării „in illo tempore“. Ca o cascadă i se înfăţişa timpul şi lui Platon, în a cărui gîndire lumea fenomenală nu e decît o copie impură a lumii ideilor, iar în sistemele neoplatonice şi gnostice viziunea treptatei degradări a existenţei e radicalizată. Dezvoltată consecvent, o asemenea înţelegere a destinului cosmic sau numai uman ar eşua într-un pesimism deprimant, insuportabil, de unde necesitatea amendării sau contrapunctării ei, atît în mitologii cît şi în doctrinele filozofice.

Religiile în care existenţa istorică e considerată o cădere din „sacru" în „profan" au elaborat, cum notam, diverse tehnici ale întoarcerii la sacru, la „marele timp“. în Vechiul Testament, mitului demoralizant al alungării din rai
i se opune perspectiva unui „mare timp" mesianic, proiectat în viitor. în cuprinsul diverselor filozofii pentru care, dintr-un motiv sau altul, viaţa nu are preţ, înălţarea prin contemplaţie deasupra efemerului, la Idee, e prin ea însăşi o tehnică a salvării. Cea de-a treia viziune temporală, aceea a timpului-fluviu, proprie unor concepţii istorice dintre cele mai noi (Blaga citează pe Heinrich Rickert şi Wilhelm Windelband) conferă prezentului atribute dacă nu analoge celor cu care alte filozofii înzestrează trecutul şi viitorul, menite, în tot cazul, să ridice timpul de faţă ia o demnitate întru nimic mai prejos de aceea a timpurilor care au fost sau vor fi. în lumina unei asemenea concepţii, prezentul nu e o treaptă spre un alt timp, nici o treaptă inferioară celei alcătuite de timpul premergător ; fiecare etapă istorică îşi e suficientă sieşi.

Speculaţiile lui Blaga în jurul presupuselor „matrici stilistice" ale diferitelor popoare sînt, bineînţeles, atacabile, ca orice speculaţii. Nu toate manifestările spiritului grec atestă o viziune a lumii ca un ce limitat, filozofia lui He- racliit, Anaximaindru, Anaximene ş.a. conţinînd ideea infinităţii temporale şi spaţiale. Inzii, stăpîniţi de un sentiment catabasic al existenţei, au fost întotdeauna un popor dintre cele mai prolifice. Modul individualizam, propriu germanilor, n-a împiedicat instaurarea în patria goticului a celui mai radical totalitarism. Se poate oare conchide cum s-a făcut ®, pornind de la asemenea constatări, că toată speculaţia din *Orizont şi stil* e o construcţie

gratuită ? O asemenea concluzie se dovedeşte gratuită mai curînd ea însăşi. Că un aspect sau altul al unei culturi contrastează ou aspectele celelalte, definitoriii, nu dovedeşte altceva (adoptînd optica lui Blaga) decît că acel aspect urcă dintr-un alt substrat sau dintr-o zonă oarecare a unui substrat sufletesc străin-

• Cf. O v. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga,* E. p. 1. Bucureşti, 1963, pp. 53—55.

Subconştientul grec şi-a putut subsuma anumite categorii abisale proprii altor spiritualităţi. De fapt, Blaga, fără s-o spună, nu examinează fenomenul grec în totalitate, ci doar chintesenţa lui : spiritul atic, pe care încă romanii (Quinlillian, Dionysios din Halicarnas) îl deosebeau de cel asiatic. Nu trebuie omis de asemenea amănuntul ca filozoful nu concepe determinantele stilului drept ceva imuabil ; dimpotrivă, specifică mereu că ele se transformă, că între un anume izvor stilistic şi celelalte există cele mai variate posibilităţi de comunicare. Ce nu precizează (probabil nici nu admite) e posibilitatea unor straturi stilistice diferite, opuse, în cuprinsul unei aceleiaşi .societăţi. Chiar o comunitate etnică poate (după opinia noastră) să fie o alcătuire artificială, comunitatea de limbă şi teritoriu ne- liind în toate cazurile un temei suficient al fuziunii sufleteşti. Nemţii şi austriecii vorbesc aceeaşi limbă, dar formează două naţiuni distincte, în schimb, elveţienii, vorbind patru graiuri diferite, alcătuiesc o singură naţiune. Problemele acestea (de care trebuie ţinut îndeaproape seama, cînd analizăm stilul) sînt mult prea complexe spre a putea fi elucidate într-un studiu, de proporţiile celui consacrat de filozoful nostru „spaţiului mioritic".

Distanţîndu-se continuu de morfologia culturii, fără ale cărei rezultate e totuşi puţin probabil că ar fi pornit pe drumul pe care se găseşte, Blaga acuplează orizontului spaţial inconştient un accent axiologic, iar celui temporal o atitudine faţă de destin, tot inconştientă. Stilul se resimte hotărîtor de pe urma acestor categorii. Mai multe culturi pot avea acelaşi orizont spaţial sau temporal, ele diferă, totuşi, profund prin accentul valoric, prin atitudinea faţă de existenţă, ce se declară în cuprinsul lor. Spaţiul infinit, de pildă, e orizontul şi al spiritualităţii europene şi al celei indice, însă atitudinile preţuitoare sînt, în culturile corespunzătoare acestor spiritualităţi, diametral opuse. Pentru european, orizontul său spaţial e „vasul tuturor valorilor"; pentru ind — „vasul tuturor non-valorilor". Atitudinea europeanului e una de aderenţă la orizontul lumii spirituale în care trăieşte, a indului — tot de aderenţă, căci refuzul de aderare la propriul orizont şi menţinerea, totuşi, în marginile lui, fără nici o tentativă de a-l depăşi, ar fi o contradicţie ireductibilă, dar de aderenţă paradoxală,, greu de înţeles pentru noi, care nu putem concepe solidaritatea cu ceva gîndit negativ. Mistica indiană, de la brahmanism la budism, formulează din ce în ce mai radical concepţia că lumea e aparenţă, văl al Maiei, iar arta inzilor atestă o. aceeaşi înţelegere. Artistul european, Rembrandt, bunăoară, pictînd un tablou, lărgeşte cadrul iniţial, tinzînd a-l aşeza într-o perspectivă infinită. în pictura indiană, tendinţa e inversă. Pornită dintr-un cadru larg, perspectiva se îngustează neîncetat, conducînd pe spectator într-un orizont infinit adîncit în interior. Spre diferenţă de european (susţine Blaga), vechiul ind nu preţuieşte existenţa, dilatarea, expansiunea, ci concentrarea, reculegerea, interiorizarea, dispariţia — non-existenţa. Diferita structurare a spiritualităţii indice vechi în raport cu cea europeană se vădeşte tot atît de clar şi în sensul atribuit mişcării în orizontul temporal. Atitudinea înnăscută a europeanului e una ofensivă, de înaintare, *anabazică ;* aceea a indului este defensivă, de retragere — *catabazică.* O atitudine tot catabazică s; lasă descifrată în civilizaţia şi cultura egipteană, ale cărei milenare monumente sînt piramidele, palate ale

morţii. Dar, atrage Blaga atenţia, atitudinea catabazică şi accentul axiologic negativ nu sînt inseparabile. Nu este exclusă posibilitatea cumulării de către o anume spiritualitate a tendinţei de distrugere şi a unei atitudini ofensive. Filozoful nu dă nici un exemplu, dar imaginează posibilitatea unui „suflet drăcesc", care, preţuind non-existenţa, ar adopta o cu totul altă atitudine decît cea indică, pasivă, şi anume o atitudine de atac, anabazică, îndreptată contra valorilor pozitive. Asemenea porniri există, indubitabil, dar ele aparţin doar unor indivizi izolaţi, nicidecum unor popoare întregi. Cele două atitudini înfăţişate nu sînt singurele. Mai poate exista şi o a treia, neutră, şi ea pare proprie, de exemplu, etiopului, care nici nu iubeşte viaţa, nici nu o socoteşte un chin, ci. o trăieşte pur şi simplu, cum o trăiesc pe a lor
— plantele.

Ajungînd la cea de a cincea categorie atribuită inconştientului, năzuinţa formativă, Blaga, după o *mea culpa* singulară în scrisul său, nu face decît să dezvolte cu altă armătură teoretică, înmulţind totodată şi nuanţînd exemplele, consideraţiile din *Filosofia stilului.* El arată că „apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor (...) forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvenţe" este, dintre toţi factorii stilistici inconştienţi, cel mai „personant" ; e, de fapt, „singurul factor care are priză asupra formei ce se imprimă lucrurilor ce zac în zona puterii noastre de întruchipare". în timp ce orizonturile (spaţial, temporal), accentele, atitudinile se transmit creaţiei de cultură adesea fără ştirea celor ce o realizează, năzuinţa formativă implică urmărirea conştientă a unor efecte formale, a căror orientare e dictată însă, crede Blaga, de predispoziţii ce nu ţin de sfera conştiinţei. Asupra exemplificărilor nu e cazul a reveni. Reţinem doar că filozoful admite în continuare trei principale moduri ale năzuinţei formative : individualizam, tipizant şi stihial, aceasta din urmă nefiind decît „absolutul" din *Filozofia stilului.* Năzuinţa formativă, ni se explică insistent în *Orizont şi stil*, nu se află în raport de dependenţă faţă de nici una din celelalte categorii abisale, în sensul că, deşi nu se poate exprima decît în marginile unui orizont spaţial şi temporal, marcate de un accent axiologic şi o atitudine faţă de existenţă, nu presupune neapărat un *anumit* orizont, un *anumit* accent, o *anumită* atitudine. „Un *anume* orizont spaţial — scrie Blaga (iar noi putem adăuga : şi temporal) nu atrage după sine cu necesitate o *anumită năzuinţă* formativă". Acelaşi lucru se poate spune şi despre accent şi despre atitudine. Faptul probează discontinuitatea, eteroge- neitatea factorilor stilistici. Altminteri, nici n-ar fi posibilă varietatea stilistică, continua diferenţiere a formelor diverselor culturi. Cît sîntem de departe de viziunea simplificatoare din *Filozofia stilului!* Acolo, autorul aşeza la temelia stilului un unic factor : *nisus formativus.* în *Orizont şi stil,* toate observaţiile converg spre încheierea că „fenomenul «stil» e determinat de constelaţia acestor factori fundamentali împreună şi niciodată numai de un singur factor".

După ce am luat cunoştinţă de lista categoriilor considerate de Blaga ca fiind inerente inconştientului, o întrebare ni se insinuează în spirit, inevitabil — dacă cedăm, fie şi pentru o clipă doar, tentaţiei speculative gratuite : acestea sînt *toate* categoriile abisale ? Nu cumva li se pot adăuga şi altele ?

Natural, problema cu adevărat serioasă e de a şti dacă inconştientul posedă realmente categorii şi ce de

termină natura acestora. însă, pentru a putea urmări din lăuntru articulaţiile gîndirii blagiene, e necesar să ne punem şi întrebări care altfel nu ne-ar fi ispitit. Chestiunea numărului categoriilor abisale a fost ridicată, sub formă de obiecţie, de către Constantin Noica, în studiul *Filozofia d-lui Lucian Blaga după trilogia culturii* din *Revista fundaţiilor.* C. Noica observă că filozoful, dînd „un fel de tablou al categoriilor abisale", „n-a făcut) în prealabil *o deducţie transcendentă* a categoriilor" şi, în consecinţă, el „nu ne poate asigura dacă enumerarea sa este exhaustivă; dacă lista categoriilor sale este completă" [19]. Blaga însuşi, pare a voi să spună, în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* că nu a enumerat toate categoriile. „Categoriile abisale — stă scris în această lucrare — sînt mult prea numeroase decît să încapă toate într-o singură matcă stilistică a inconştientului. Inconştientul poate opta pentru *anume* categorii, în nici un caz însă pentru toate cele existente şi cele posibile". Categoriile sînt, aşadar, numeroase. Mai puţin numeroase sînt însă „locurile categoriale", noţiune nouă, folosită pentru întîia oară în *Geneza metaforei.* Trebuie să înţelegem din aceasta că orizonturile, accentele, atitudinile, năzuinţele nu sînt „categorii", ci „locuri categoriale" ? Blaga nu ne lămureşte. Dar admiţînd că, în deosebire de „locurile categoriale", categoriile sînt atît de multe încît nu se pune problema de a le înşirui pe to<ate, nedumerirea rămîne. „Ce ne asigură — întrebăm cu Constantin Noica — că enumerarea, de astă dată a locurilor, este exhaustivă ?". Ce-i drept, în *Orizont şi stil,* sînt numiţi şi alţi factori stilistici, alături de cei analizaţi şi anume cîţiva *factori secundari,* accidentali, ca de ex. „dragostea de materialitate zgrunţu- roasă sau dragostea de nuanţă, de inefabil, sau dragostea de linişte, sau dragostea de mişcare etc.". Aceşti factori sînt, vădit, atît de numeroşi, şi diverşi, încît preocuparea de a-i înregistra pe toţi ar fi fără sens. Am putea, în spiritul reflecţiilor blagiene, identifica în diferite culturi preferinţe, înclinaţii de o infinită varietate. De pildă : preferinţa pentru masiv, pentru monumental, caracteristică ruşilor şi preferinţa pentru miniatural, pentru extremul rafinament, pen

[19] „Revista fundaţiilor", V, nr. 2, 1 februarie, 1938, p. 402.

[19] Idei despre specificul spiritualităţii româneşti, de sorginte blagiană, se găssec, de pildă, subsumate, firește, unei alte orientări ideologice, fixate în alt angrenaj teoretic, în articolul *Profilul spiritual al poporului roman* de A t h a n a s e J o j a „Steaua", XVI, nr. 9 (188), septembrie 1965, cum şi în articolele şi intervenţiile în discuţia despre specificul naţional publicate de V l a d i m i r S t r e i n u, în cursul anului 1965, în **„Gazeta literară" şi „Luceafărul".**

tru cizelură, proprie chinezilor, preferinţa romantica pentru dinamic şi cea clasică pentru static, înclinaţia spre exuberanţă, spre patos, definitorie pentru o anume ramură a popoarelor slave şi înclinaţia contrară spre sobrietate, spre reţinere, ce caracterizează pe scandinavi. Expansivitate, gravitate, supleţe, inflexibilitate, simplitate, complexitate, linearitate, sinuozitate, verticalitate, orizontalitate, simţ al umorului, jovialitate, causticitate, susceptibilitate, spirit bonom, degajat, sau dimpotrivă, încordat, scrutător, orientat spre lumea din afară sau încovoiat asupra propriilor adîn- cimi, impulsiv sau echilibrat — iată doar oîteva componente posibile ale structurilor sufleteşti, care, combinîndu-se în infinite moduri şi dozaje, îşi pun pecetea asupra stilului.

Toate aceste „categorii", aparţinătoare „celuilalt tărîm", formează ceea ce Lucian Blaga numeşte „matricea stilistică", tiparniţa din adîncuri a oricărei culturi. în virtutea acestei matrici, o cultură este ce este. Un acelaşi factor stilistic poate funcţiona în mai multe culturi, dar e greu de presupus organizarea tuturor factorilor în două sau mai multe constelaţii identice. Arta egipteană veche poate semăna cu cea asiatică prin înclinaţia formativă (stihială), însă ele se diferenţiază prin alte coordonate, ca orizontul spaţial, accentul valorificator, sentimentul destinului. Impresionismul francez aminteşte, prin preferinţa pentru nuanţă, pentru vaporos, de arta chineză, însă orizontul său spaţial şi năzuinţa sa formativă sînt cu totul altele. Numai ţinînd seama de toţi determinanţii stilistici, principali şi secundari, de împletirile lor imprevizibile, devine posibilă definirea specificului diferitelor culturi.

Cum era de aşteptat, Blaga a acordat o specială atenţie matricii stilistice româneşti, care prin unele componente participă la o matrice mai vastă, aceea a popoarelor sud-est europene. A doua carte din „trilogia culturii", *Spaţiul mioritic,* este o exemplificare a tezelor din *Orizont şi stil* prin diverse aspecte ale spiritualităţii poporului nostru, concretizate în fapte de cultură şi civilizaţie. Acest studiu e deosebit de bogat în observaţii şi sugestii, de la care se poate porni şi se şi porneşte frecvent, cînd e vorba de a reliefa anume coordonate ale specificului nostru spiritual[9]. A-l prezenta amănunţit nu e însă cazul, aici, întrucît cuprinsul său depăşeşte cu mult limitele temei pe care ne-am pro- pus-o. Vom reţine doar datele esenţiale. Din însuşi titlul lucrării înţelegem că în centrul atenţiei autorului stă *orizontul spaţial* românesc. Cu toată înverşunarea sa împotriva lui Spengler, filozoful nostru preia tacit opinia acestuia că, pentru a caracteriza o cultură, trebuie pornit de la elementul spaţiu. Blaga nu admite în ruptul capului, cu exponenţii morfologiei culturii, că sentimentul spaţial ar fi „sămînţa" unei culturi, dar, practic, purcede tot de la spaţiu cînd vrea să stabilească notele diverselor stiluri. Deosebirea de morfologi consistă în faptul că aceştia din urmă consideră sentimentul spaţiului drept unicul determinant al culturii, în timp ce emulul lor din zarea carpatică socoteşte că stilul rezultă din conlucrarea mai multor factori eterogeni, ce alcătuiesc împreună un „complex inconştient", o „matcă stilistică", investită cu puterea de a administra din zonele nevăzute ale tărîmului de „dincolo" actele conştiinţei. în cazul de faţă, Lucian Blaga,

studiind orizontul spaţial specific culturii româneşti, nu omite nici celelalte „categorii abisale" : orizontul temporal, sentimentul destinului etc., doar le tratează mai expeditiv şi, de la început, precizează că prin „spaţiu mioritic" nu înţelege atît un spaţiu geografic real, cît anume tipare sufleteşti, scheme apriorice ale sensibilităţii unei naţiuni : cea română. Care este raportul dintre aceste scheme şi cadrul natural nu rezultă prea limpede, Blaga lăsînd totuşi să se înţeleagă că asemănarea orizontului spaţial ce poate fi intuit în creaţiile româneşti cu peisajul fizic e mai curînd o coincidenţă fericită decît efectul unei condiţionări obiective. Gratuitatea afirmaţiei nu are nevoie de demonstraţie.

Dar, mai întîi, ce este „spaţiul mioritic ?“ Unora, cuvîn- tul al doilea le sună rebarbativ [20], însă nu aspectul lingvistic al termenilor ne va reţine acum, ci sensul lor, accepţia ce le-o dă autorul, realitatea conceptuală pe oare o îngrădesc. Spaţiul mioritic e, în imaginaţia blagiană, „plaiul", „sfîntul plai", celebrat de doinele noastre, sau, mai exact, plaiul lîngă care se deschide o vale, urmată de alt plai, iarăşi contrapunctat de o vale şi tot aşa la nesfîrşit. Acest „spaţiu-matrice“ întocmeşte, împreună cu un sentiment al destinului aderent, un „orizont indefinit ondulat", cu care „se simte organic şi inseparabil solidar sufletul nostru inconştient". El, acest „spaţiul-matrice" — „orizontul înalt, ritmic şi indefinit, alcătuit din deal şi vale" — e „substratul spiritual al creaţiilor anonime ale culturii populare româneşti". Filozoful are sentimentul de a-l recunoaşte în doinele şi baladele străbune, după cum într-un cîntec popular rus aude stepa, iar în unul alpin „gîlgîiri ca de cascade", „ecouri suprapuse, strigăte ca din guri de văgăuni". Deci... mereu peisajul real, transfigurat ! Nu, ne avertizează totuşi Blaga, voind parcă să prevină posibila acuzaţie (ce i s-a adus, totuşi, în dispreţul tuturor măsurilor de precauţie luate [n]) că gîndeşte în „termenii aţipiţi ai teoriei mediului", pe care tocmai o denunţase ; nu peisajul natural răsună în cîntec : „Răsună într-un cîntec nu atît peisajul plin şi concret al lumei şi al stîncilor, al apei şi al ierburilor, ci înainte de toate un spaţiu sumar articulat din linii şi accente, oarecum schematic structurat, scos în orice caz din contingenţele naturii imediate, un spaţiu cu încheieturi şi vertebrat doar în dinamica sa esenţială !" „...spaţiul acesta există undeva, şi într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufleteşti ale cîntecului". Argumentarea nu e prea susţinută. Se aminteşte doar că metrica poeziei noastre populare rezultă din succesiunea de silabe accentuate şi neaccentuate : deal-vale, fără a se da exemple. Exemplele. sînt, ce e drept, la îndemîna oricui, însă un studiu

[20] Lui G. I v ă n e s c u , de exemplu, care semnează în „Orizont", XVIII, nr. 12 (164), decembrie 1967 şi XIX, nr. 1 (165) ianuarie 1968, stadiul *Concepţia despre artă şi frumos a lui Lucian Blaga,*

[20] **H. H. S t a h l ,** *Satul românesc.* **O** *discuţie de filozofia şi sociologia culturii,* **în „Sociologie românească", II, nr. 11—12, noiembrie—decembrie 1937, p. 490.**

comparativ era necesar. Numai în poezia populară româ-

nească alternează silabe accentuate şi neaccentuate ? Nu ! recunoaşte Blaga, ritmul acesta e răspîndit în toată Europa, însă „optarea masivă pentru acealstă metrică rămîne totuşi un fenomen explicabil pr,intr-un orizont specific". Se prea poate să fie aşa, însă un asemenea adevăr merita mai mult decît simplul enunţ. Aceeaşi ritmică are filozoful impresia de a o descoperi în aşezarea caselor româneşti de pe vremuri. Şi astăzi, de fapt, aşezările ciobăneşti sînt împlîntatc pe spinări de plaiuri, la distanţe considerabile unele de altele, asemenea unor dealuri despărţite de văi. La şes, casele „nu se alătură în front înlănţuit, dîrz şi compact, ca verigile unei unităţi colective (...) ci se distanţează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al grădinilor, puse ca nişte silabe neaceentuate între case“. O dovadă irefutabilă că actele constructive de orice fel ascultă de .considerente stilistice hotărîte în zone profunde este pentru Biaga faptul că saşii din Ardeal, deşi trăiesc pe acelaşi teritoriu cu românii, de sute de ani, îşi zidesc locuinţele în cu totul alt stil, după altă concepţie, apropiată de cea proprie clădirilor din burgu;rile germane de pretutindeni. Strămutaţi la noi, saşii au adus aici, şi I-au păstrat subconştient, un orizont spaţial care e numai al seminţiei lor.

în dezacord cu o asemenea interpretare, H. H. Stahl, a susţinut, în 1937—1938, în revista *Sociologie românească,* teza diametral opusă că nu ipotetice norme stilistice, de origine „abisală", au prezidat la construirea şi dispunerea caselor, fie ele româneşti sau săseşti, ci raţiuni de ordin practic. Foarte pertinent, întrebuinţînd un ton urban, academic, studiul său, apărut în trei numere ale menţionatei publicaţii, precizează de la început că a discuta filozofia blagiană a stilului din punct de vedere sociologic „ar putea să pară abuziv", întrucît este, fără îndoială un abuz „schimbarea terenului de discuţie, din ţinutul abisal al categoriilor stilistice (...) în ţinutul înfăptuirilor concrete de care ţine seama sociologia" [12]. De ce se angajează într-o atare discuţie, totuşi ? întîi, fiindcă, după opinia autorului, în *Spaţiul mioritic* ar exista o sociologie „implicată", iar în al doilea rînd fiindcă admiratorii lui Blaga erau tentaţi să substituie studiului realităţilor un entuziasm necontrolat pentru speculaţiile magistrului, sprijinite pe o documentare sumară. împărtăşind integral repulsia specialistului faţă de diletantismul unor publicişti grăbiţi să generalizeze înainte de adunarea materialului care să facă posibile concluzii responsabile, vom observa la rîndiul nostru că nici H.H. Stahl însuşi n-a putut evita, în pofida tuturor măsurilor de precauţie, judecăţile nu îndeajuns de întemeiate, improprii. Fenomenul rural românesc, accentuează eminentul sociolog, este „minunat de divers, de multiplu nuanţat, de schimbător, de veşnic gata la noi scorniri originale" [1S]. Nimic mai adevărat. însă Lucian Blaga nu avea în vedere satul real, ci satul *idee* sau

ideea de sat[21] — emanaţie, de fapt, în ultimă instanţă, tot a realităţii obiective. Pe temeiul reminiscenţelor din propria copilărie filozoful a construit un sat ipotetic, rezumativ, un sat în care a încercat să concentreze chintesenţa fenomenului românesc. A procedat, putem spune, la o reducţie fenomenologică : la una *sui ge- neris,* de intensă coloratură afectivă. Natural, fenomenul românesc e foarte divers nuanţat şi în permanentă evoluţie, însă în clipa în care am rostit adjectivul „românesc", am şi admis, *volens-nolens,* existenţa în această imensă mobilă diversitate a unui ce integrator, a unor constante. E tocmai

ceea ce s-a străduit Blaga să surprindă. A izbutit sau nu, aceasta e altă chestiune. în orice caz, din *Spaţiul mioritic* se detaşează o lume naţională în care, chiar dacă ar fi rodul purei plăsmuiri, credem. Credem în această lume aşa cum credem în Dacia lui Eminescu din *Memento mori,* în Moldova lui Cantemir sau a lui Sadoveanu, în Ardealul Iul Goga. Sau cum credem în Dacia lui Vasile Pârvan. Căci şi aceasta, deşi produs al unor investigaţii laborioase de o viaţă întreagă, este în fond creaţie. Cunoştinţele pe care reuşise să le culeagă, extrem de bogate, nu i-au ajuns, totuşi, marelui arheolog spre a făuri o imagine cuprinzătoare a lumii gete, şi atunci a procedat la interpretarea lor curajoasă, la umplerea golurilor prin deducţii logice, prin ipoteze. Nu alta a fost în esenţa procedarea lui Blaga, ori- cît de disproporţionat de redusă ar fi informaţia sa faţă de aceea a lui Pârvan. Din această disproporţie a informaţiei şi rezultă de altminteri, în parte, diferenţa calitativă dintre *Getica* şi *Spaţiul mioritic,* prima fiind, în ciuda generalizărilor contestabile, o operă de ştiinţă, iar a doua un eseu filozofic de ţinută artistică. Imaginea lumii româneşti din *Spaţiul mioritic* (lume care, în treacăt fie zis, cine ştie dacă o fi existat vreodată aevea, măcar virtual ; în nici un caz, ea nu mai există astăzi) nu o exclude cîtuşi de puţin pe cea promisă de sociologi, care va reflecta exact structura societăţii într-un anumit stadiu al dezvoltării ei, după cum prefacerea de către Eminescu a unui astru în „tînăr voe- vod“ nu stînjeneşte de fel cercetările astronomice şi explorarea cosmosului. Un răspuns similar se poate da şi altei observaţii esenţiale din studiul la care ne referim. Datele sociale, observă cu justeţe H.

---

structuri ale copilăriei, ar corespunde mai mult satului dacic pre-istoric, decît satului românesc actual. Criticul avea ifără îndoială, dreptate, numai că noi înşine ne-am îngrijit să spunem (...) că dorim să stabilim un *tip* de cultură, şi să delimităm *ideea* de «sat» ca atare. Pentru a preveni orice neînţelegere, adăugăm că astăzi sînt puţine sate care corespund *întocmai* definiţiei pe care o propuneam. Pentru a ajunge la stabilirea tipului de cultură minoră eram oarecum nevoiţi să ne întoarcem şi să plasăm satul departe în preistorie. Cînd stabilim «tipuri» — procedeul este absolut îndreptăţit. Dacă am fi luat pe rînd toate satele actuale _ şi le-am fi examinat înfăţişarea, n-am fi putut să ajungem la -nici un rezultat. Intuiţia ne-a sfătuit să procedăm altfel. Intuiţia ne-a spus că nu trebuie neapărat să facem studii de interes_ statistic, de _ sociologie rurală, pentru ca să ajungem la o definiţie a *satului—idee“ (Despre permanenţa preistoriei,* în „Saeculum" I, nr. 5, septembrie—octombrie 1943, pp. 10—11).

H. Stahl, nu pot fi explicate numai prin stil. Dimpotrivă, „stilul unei culturi, el însuşi — se formează pe încetul, prin necontenite adaosuri ale vieţii sufleteşti dintr-un rînd de oameni la străduinţele altor rîn- duri (...). O poezie populară, *Mioriţa,* de pildă, nu ţîşneşte gata făcută din «spaţiul mioritic», ci se şlefuieşte încetul cu încetul, prin necurmata ei vieţuire în mijlocul unui neam de care se află legată prin nenumărate file“ [22]. De perfect acord, însă ce rezultă de aici ? E cazul oare să conchidem că ne putem dispensa de explicaţia stilistică ? „Este iluzoriu, citim în studiul din *Sociologia românească,* să crezi că ai explicat geneza *Mioriţei* prin spaţiul mioritic" [14]. Indiscutabil. Geneza baladei *Mioriţa* nu poate fi explicată numai prin stil. Dar... stilul ei ? Căci de stil era vorba. Lucian Blaga n-a avut pretenţia de a descrie fenomenul românesc în totalitate şi, cu atît mai puţin, de a-l explica integral prin stil. I-a cercetat o singură latură : cea stilistică, şi a încercat s-o explice „abisal". Iar explicaţia pe care o propune nu exclude alte explicaţii, precum cea sociologică. Cu alte cuvinte, recunoaştem nu doar că stilul nu explică totul, dar că el însuşi nu poate fi explicat doar prin presupuşii „factori stilistici" de origine abisală, că o asemenea explicaţie nu e completă. Nu putem însă primi teza potrivit căreia totul s-ar explica sociologic, prin condiţiile materiale. Stînile, susţine Ii. H. Stahl sînt depărtate unele de altele nu din motive stilistice, ci fiindcă e nevoie de spaţii verzi în care îsă pască oile. Casele sînt dispuse, în satele de şes, într-o anume simetrie nu pentru a desfăta ochiul privitorului, ci pentru că, aşezate pe cîte un anumit „trup de moşie", pe o „vatră", satele erau, cîndva, riguros şi sistematic împărţite într-un anumit cadrilaj juridic. Arhitectonic, casele ţărăneşti vechi nu sînt nici prea mari, nici prea iniei din considerente practice : trăind în permanentă nesiguranţă, românii nu-şi puteau permite în trecut construcţii costisitoare. Lucrurile stau, indiscutabil aşa, considerate sociologic. Dar oare simţul artistic n-o fi avut oare- nici o contribuţie la dispunerea într-un anume fel a stîne- lor şi caselor ? Arhitectura caselor ţărăneşti poate fi explicată făcînd abstracţie de stil ? Stilul nu e, desigur, liber de condiţiile materiale, el se resimte chiar decisiv de pe urma acestora (ceea ce Blaga nu era dispus să admită), mai cu seamă în sensul că economicul imediat, posibilităţile financiare, natura materialelor de construcţie şi alţi astfel de factori, de asemenea relieful, clima, *limitează* creaţia, îi decid cadrul şi proporţiile ; dar că omul creează, cum accentua Marx, şi după „legile frumosului", este o evidenţă. Iar „legile frumosului" implică stilul. Iar stilul implică™ Spre a putea spune ce implică, sîntem constrînşi să luăm

[22] H. H. Stahl, *Teoria abisală a d-lui Lucian Blaga, Loc. cit.,*

în dezbatere şi studiile lui Blaga (care conţin, o recunoaşte însuşi criticul, „descrieri şi intuiţii" — „admirabile"), iar făcînd acea;;ta reluăm problema exact din punctul în care o părăsisem, renunţînd implicit la obiecţiile sociologice, ca nefiind, cum ar fi zis Maiorescu, „în chestie". Ceea ce nu înseamnă că luăm de bun tot ce afirmă autorul *Spaţiului mioritic.* Dar deocamdată expunem. Totul, după credînţa lui Blaga dovedeşte că „românul trăieşte, inconştient, pe «plai» sau mai precis în spaţiul mioritic, chiar şi atunci cînd de fapt şi pe planul sensibilităţii conştiente trăieşte de sute de ani pe bărăgane. Şesurile româneşti sînt pline de nostalgia plaiului. Şi de vreme ce omul de la şes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul îşi creează pe altă cale atmosfera acestuia : cîntecul îi ţine loc de plai".

Intim corelat acestui orizont spaţial este un orizont temporar „de avansare legănată în timp", cu care fuzionează un sentiment al destinului ce realcătuieşte iarăşi tiparele „spaţiului-matrice". Sufletul românesc, crede Blaga, „se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri şi văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfîrşeşte pe plai. Sentimentul destinului, încuibat subteran în sufletul românesc, e parcă şi el structurat de orizontul spaţial înalt şi indefinit ondulat". Românul nu e omul atitudinilor rigide, inflexibile, stările sufleteşti, ori de ce natură ar fi ele, nu-l acaparează definitiv. Românul nu este unilateral şi nu trage din evenimente concluzii intangibile. Omul din popor, o ştim fiecare din proprie experinţă, nu se îndoieşte că lucrurile se schimbă mereu, că „după rău urmează bine", după ploaie — senin. Nimic nu e definitiv, viaţa ne înalţă şi ne doboară continuu, întocmai ca valurile mării. Cu alte cuvinte, pe care le transcriem din *Spaţiul mioritic,* sufletul nostru naţional, „călător sub zodii dulci amare, nu se lasă copleşit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere faţă de puterile naturii sau ale sorţii, în care el nu vede vrăjmaşi definitivi. De un fatalism pus sub surdină de-o parte, de-o încredere niciodată excesivă de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-şi simte drumul suind şi coborînd, şi iarăşi suind şi iarăşi cobo- rînd, c? sub îndemnul şi-n ritmul unei eterne şi cosmice doine, de care i se pare că ascultă orice mers". Atitudinea românească faţă de destin nu este aşadar nici anabazică, nici catabazică şi nici neutră. Este o atitudine originală, vădind o cumpănită luciditate, o foarte simplă, dar adâncă filozofie.

O spiritualitate astfel structurată nu respinge, dar nici nu acceptă necondiţionat propriul cadru cosmic existenţial. Accentul axiologic cu care ea înseamnă acest cadru nu poate fi notat fără explicaţii nici cu semnul plus, nici cu semnul minus. Românul aderă categoric la existenţa mun- dană, şi anume el preţuieşte, asemenea tuturor popoarelor din estul şi sud-estul Europei — „ortodoxe" — „organicul". Nicăieri pe continentul nostru, susţine Blaga, organicul, natura, viaţa desfăşurată după toate legile firii nu se bucură de atîta preţuire ca la popoarele ortodoxe. Ortodoxia, ca de altfel orice religie, nu e decît un compromis între o anume orientare dogmatică şi „duhul local". Sub masca ortodoxiei, popoarele din răsăritul şi sud-estul european conservă

[16] *Ibidem,*

credinţe, datini, practici şi mai cu seamă un anumit mod de a înţelege şi simţi existenţa rămas din timpuri păgîne, imemoriale. Românii preţuiesc, prin urmare, organicul. Această preţuire nu exclude spiritualitatea, ci o implică într-un chip paradoxal. Lumea e pentru sufletul românesc nu doar ceea ce este aparent, ea include valori ce nu pot fi reduse la firesc, la organic. Pământul, în viziune românească, e plin de cer, lumea văzută este un receptacol al nevăzutului. Formînd, cum face adesea, un termen nou din adjectivarea unui substantiv de provenienţă teologică de data aceasta, Blaga vorbeşte de o „perspectivă sofianică", care ar fi proprie spiritualităţii orientale, inclusiv celei româneşti. Considerat din această perspectivă, nevăzutul („transcendentul") coboară parcă din sferele de sus, ■ spre a se revărsa în lumea deschisă lui ca un vas. Pământul i se înfăţişează românului inundat de lumină cerească, „ţara“ devine pentru el un teritoriu paradisiac. Străbunii noştri aveau sentimentul de a călca pe pământ sacru, şi în *Mioriţa,* natura întregă se preschimbă în biserică :

Soarele şi luna Mi-au ţinut cununa.
Am avut nuntaşi Brazi şi paltinaşi,
Preoţi, munţii mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii Şi stele făclii.

Altfel e conceput raportul dintre imanent şi trascendent de spiritualitatea germanică („protestantă'[1]) şi de cea mediteraneană („catolică"). Omul gotic se simte irezistibil atras, înghiţit de abisurile ameţitoare de sus, spre care îl azvîrl arcurile ogivale şi turnurile catedralelor imense. Sentimentul mediteraneanului, materializat în arhitectura ba- silicii romane, este de a se găsi oarecum „în marginea transcendenţei", de a acţiona în slujba ei orizontal, prin înaintare, prin expansiune, iar nu prin „urcare". „Ortodoxul", în deosebire şi de „omul roman" şi de „omul gotic", imaginează un transcendent coborîtor. în închipuirea lui, „omul şi spaţiul acestei lumi vremelnice pot deveni ,vas al acelei transcendenţe". „Dumnezeu coboară aşa zi- cînd în receptacolul iubit şi-i îndumnezeieşte (theiosis)".

Dincolo de exaltarea mistică pe care o implică presupusa considerare a lumii din perspectivă sofianică, o asemenea viziune acordă pămîntescului, umanului, o demnitate pe care celelalte moduri europene de spiritualitate nu sînt în măsură d'e a i-o recunoaşte. Oerul şi pămîntul, văzutul şi nevăzutul apar ca două vase comunicante, transcendentul, coborînd, capătă consistenţă, încetează de a fi un gol înfricoşător, sediu al unor puteri invizibile, iar lumea fenomenală se transfigurează, devine tărîm edenic. Spiritualitatea „ortodoxă", păgînă în esenţă, cum şi-o reprezintă Blaga, restituie omului prestigiul de dinaintea „căderii în păcat", îl investeşte, am putea zice, cu atribute zeieşti.

în cuprinsul unei asemenea spiritualităţi, ţinta „năzuinţei formative" nu poate fi individualul, nici tipicul, nici stihialul absolut. Individualul implică materialitatea masivă, plasticul debordant, tipicul duce spre abstract, spre geometric, stihialul elementarizează, schematizează excesiv. In *Feţele unui veac,* gînditorul părea înclinat să asimileze creaţia populară românească „absolutului", modului stihial al „năzuinţei formative." „N-a fost — se întreba — vechea noastră artă bizantină o artă de extaz ? Nu e şi astăzi încă arta noastră populară o artă care înlocuieşte detaliul cu abstractul ? Ţăranul *stilizează* la fiecare pas. în icoane. în scoarţe. în arhitectură. Şi ce e mai surprinzător — în singurul său teatru, în jucarea misterului celor trei crai de la răsărit". *Spaţiul mioritic* aduce precizări şi nuanţe. „Năzuinţa formativă — ■ citim aici — se conturează şi e activă îndeosebi ca orientare spre forme geometrice şi stihiale, aceasta într-un chip organic atenuat". Asemeni celorlalte categorii stilistice româneşti, şi năzuinţa formativă e, după cum se vede, o sinteză de înclinaţii divergente. Analizînd conţinutul factorilor ce ar forma, după Blaga, matca stilistică românească, observăm că orizontul spaţial aliază dealul şi valea, înaltul şi adîncul ; orizontul temporal — „avan- sare legănată" — conexează timpul-havuz, timpul-cas- cadă şi timpul-fluviu ; accentul axiologic conciliează aderenţa Ia lumea dată cu aspiraţia la transcendenţă ; sentimentul destinului conjugă resemnarea cu încrederea. Tot astfel, „nisus formativus" sintetizează stihialul şi geometricul (tipizantul),

ambele corectate prin organic, deci prin individualizant. în toate coordonatele psihicului românesc — rezultă din argumentaţia filozofului — se lasă citite echilibrul, simţul măsurii, „dreapta cumpănă".

Foarte detaliat sînt înfăţişate în *Spaţiul mioritic* o seama de particularităţi stilistice secundare, derivate, ale creaţiei româneşti. Una din acestea ar fi „dragostea de pitoresc". Pitorescul — constată Blaga — a invadat toate sferele existenţei omului de la ţară ; el este învederat în aşezarea şi construcţia caselor, în sculpturile în lemn, în broderii, în ornamentică, în costume, în cîntecul popular, cum şi în metafizica şi mitologia ţărănească, cuprinse în superstiţii şi eresuri. Consecvent concepţiei sale, gînditorul e convins că iubirea de pitoresc, mult mai pronunţată în răsăritul decît în apusul Europei, izvorăşte din „nebănuite profunzimi", implicînd o înţelegere a existenţei. Pitorescul e, pentru omul oriental, revelaţie. Preţuirea lui devine, putem completa, modul adeziunii la organicul sofianic transfigurat, al integrării în rînduielile din veci ale firii. Reluînd paralela dintre casele româneşti şi cele săseşti, Blaga dezvoltă
amplu aserţiunea, evident simplificatoare, după care arhi- | tectura unora ar fi determinată în exclusivitate de simţul j artistic, reflex al categoriilor inconştientului, iar a celor- j lalte de o concepţie mai mult etică decît estetică, inerentă j unor spirite de „ingineri născuţi". <

Dacă explicaţia dată particularităţilor de stil ale celor] două tipuri de construcţii nu ne poate, evident, satisface, \ descrierea acestor particularităţi nu e cu putinţă să nu ne cucerească. Iată pasaje de veritabilă poezie : „Satele româneşti sînt aşezate nu numai întîmplător, dar mai firesc, ele cresc din peisaj atît de organic, că nici nu-ţi poţi închipui ca ele să nu fi fost totdeauna acolo unde sînt. în neorîn- j duiala vie a acestor sate simţi prezenţa unei imaginaţii umane, care prelungeşte natura pînă dincolo de ea, pînă în zona de miracol şi de poveste. Te poţi aştepta să vezi ieşind de sub o poarta săsească o maşină d'e treierat. Dintr-o casă românească te poţi aştepta să vezi ieşind pe Muma Pădurii. Saşii, vechi colonişti, neam de o dîrză, statornică şi încertă vrere, şi-au ales după criterii îndelung cumpănite , pămîntul unde aveau să-şi ridice casele şi să-şi sape mor- I mintele ; ei au gustat precauţi apa, au cîntărit lumina şi au măsurat cu grijă grosimea humei ; s-au ferit prevăzători de ' înălţimi prea accidentate şi au încercat cu steagul şi cu ' nările direcţia vînturilor. Rînduiala aceasta chibzuită şi-au păstrat-o satele săseşti pînă astăzi. Ele n-au crescut cu entuziasm stîngaci, din peisaj, precum cele româneşti ; ele au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean gata de aiurea, prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o ţară unde anemia solului i-a învăţat pe oameni să convertească natura la pravila lor, să muncească drept şi cuminte, şi cu o geometrică i statornicie, ce nu sare niciodată din făgaş. Satele româneşti, înălţate vertiginos pe o muchie, luînd pieptiş o prăpastie, sau împrăştiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspiraţia capricioasă a naturii însăşi, în mijlocul căreia ele sînt aşezate"... Dragoste de pitoresc atestă, după Blaga, şi arhitectura vechilor biserici de lemn din Ardeal» j Maramureş şi Bucovina, ale căror turnuri „săgetate spre stratosfera" nu ar avea, asemenea celor gotice, pe care le imită, o funcţie de îndrumare spre transcendent, ci ar întregi doar pitorescul întregului. De ce turnurile

catedralelor gotice sugerează înălţarea la cer, iar acelea ale bisericilor româneşti, nu, ne vine greu să înţelegem, de vreme ce filozoful se rezufnă la pure afirmaţii, scutindu-se de efortul argumentării. Foarte seducătoare e în schimb, şi foarte plauzibilă în acelaşi timp, interpretarea dată frescelor exterioare ale bisericilor din Bucovina. Iată : „Prin apariţia debordantă a frescei pe pereţii din afară, zidurile bisericii încetează de a mai fi un izolator faţă de natură. Natura va fi înţeleasă ea însăşi ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică pentru a vedea puterile şi cetele cereşti. Aceste puteri şi vedenii le poţi zări şi din afară, stînd sub soarele zilei în mijlocul naturii".

Inspirate consideraţii emite Blaga în legătură cu portul ţărănesc, cu proverbele şi mai ales cu ornamentica populară. Arta populară românească, constată filozeful, învederează, o dată cu dragostea pentru pitoresc, un simţ a măsurii, al ritmului, un „duh degajat", care frînează explozia necontrolată a pitorescului, revărsarea lui lăbărţată, neartistică. Românul nu introduce în ornamentică organicul masiv, suculent, dar nici nu cultivă pura geometrie. Cu un gust rafinat, el ştie ocoli şi naturalismul sufocant şi abstracţia moartă, clişeul lipsit de vibraţie. în chilimurile, în scoarţele sale, în ouăle încondeiate, figuraţia e sobră, de o subliniată distincţie, de o simplitate graţioasă. Tendinţa formativă se traduce mai ales într-un geometrism drept- linear static, relativ rarefiat, discret, aplicat unor motive îndeosebi vegetale şi animale, mod al atenuării organicului prin stilizare şi al însufleţirii geometriei prin organic. Acelaşi simţ al măsurii, aceeaşi discreţie în cromatică. Artistul român din popor prefera culorilor tari pe cele potolite şi mai cu seamă „nuanţele fine, stinse, stoarse din sîngele diafan al buruienilor". în icoanele sale pe lemn şi pe sticlă, ţăranul, chiar urmînd modele de stil bizantin, nu produce o artă mumificată, nu eşuează într-un hieratism rece ; instinctul artistic îl povăţuieşte să nu tragă linii drepte, impecabile, să evite perfecţiunea ţeapănă, să se abată de la canoane. Stîngăcia voită, strîmbarea liniilor exprimă, în vechea iconografie românească, fuga de ahstracţie, de canon, voinţa de a corecta modul stihial printr-o tehnică mai organică, menită să-i scoată din imobilitatea mortificantă, dîndu-i un aer şi mai vibrant, mai viu. Pretutindeni, în cu-

prinsul creaţiei artistice populare, Blaga descoperă „interferenţe de tendinţe polare", în virtutea cărora se crede îndreptăţit a conchide că ne găsim în faţa cazului rar al unei „arte populare de natură clasică, în (sensul că e măsurată, discretă*. Arta populară românească „împreună într-o viziune sintetică geometrismul static, năzuinţa stihială în tratarea motivelor naturale şi orientarea spre nuanţă coloris- tică, ceea ce dă împreună un complex de determinante deosebit de armonic, un mănunchi simfonic de acorduri parcă prestabilite". Altfel zis, arta populară românească este o artă de *sinteză :* „Euclid corectat de

zvîcnirile sîn- gelui“. E ceea ce decide originalitatea, unicitatea ei[23].

Acestea sînt, în *Spaţiul mioritic,* principalele idei care au atingere cu sfera esteticului. Expresie, cum sublinia Mircea Eliade[24] într-o cronică, a unui „curaj metafizic" singular în filozofia contemporana a culturii, concepţia blagiană despre stil e o construcţie a cărei verificare ştiinţifică implică traversarea mai multor discipline, eterogene, precum istoria, etnografia, etnologia, folclorul, psihologia, inclusiv (şi în special) psihologia „abisală", dogmatica unei duzini de religii, precum şi iniţierea în cîteva ştiinţe ale naturii. O asemenea verificare e condiţionată de fapt, de o pregătire enciclopedică. Pentru probarea validităţii sau a precarităţii chiar numai a unor teze blagiene e nevoie, cum observa Mircea Eliade, de „monografii speciale", care să confrunte aserţiunile filozofului cu rezultatele obţinute în ramuri diverse ale culturii. Partea proastă e că o seamă de discipline fără a căror posesie nici vorbă nu poate fi de a pronunţa asupra filozofiei lui Blaga judecăţi autorizate : psihanaliza, etnologia, de exemplu, se află ele însele la un stadiu încă problematic, propriile lor rezultate trebuind de-abia verificate. Astfel încît orice sentinţă ar rosti cineva, o face pe propriul risc. S-ar putea ca progresul ştiinţelor umanistice şi în genere al ştiinţei să infirme gîndirea blagiană d’a capo al fine. Dar certitudinea că se va întîm- pla astfel nu o avem. Nu e deloc exclus ca propoziţii pe care

---

[23] **De un întins spaţiu se bucură, în cartea pe care o înfăţişăm, un factor stilistic mai particular paradoxal, de excepţie oarecum, pe care Blaga îl va numi „eul adoptiv". Acesta, relevă gînditorul, poate fi identificat, de exemplu, în poezia lui Eminescu. în lirica eminesciană' „întrezărim prezenţa tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, dar altfel dozate şi constelate, din pricina factorului personal". Frecvenţa mării în versurile marelui poet învederează „structura orizontică a «ondulării», marea nefiind pentru el „un prilej de pierdere în infinit sau un simbol al dinamicii furtunoase, cît un simbol al ondulării, al legănării, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat' interior de suişuri şi coborîşuri". Nu lipseşte determinanta sofianică : „*Luceafărul* are, nu numai prin motivele de poveste, ci şi în toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenţei coborîtoare în lume. Luceafărul ca personaj e frate bun cu Eonii intermediari între cer şi pămînt, din sistemele gnostice". In afară de acest mănunchi de coordonate, „stilul eminescian e dominat şi de intime stări de subconştiinţă pur personale, dar integrate matricii colective. O asemenea stare e aceea sub stăpînirea căreia poetul se identifică în tărîm abisal cu „tînarul voevod", „icoană luminoasă alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din epoca de istorie românească dinaintea lui 15C0“. Voevodul român „este pentru Eminescu efigia secretă, care-l absoarbe, care-i compensează insuficienţele, care îl magnetizează“, devenind pînă la urmă un „alter ego subconştient al său". Asemenea „euri adoptive" se pot descoperi, constată autorul *Spaţiului mioritic,* şi la alţi poeţi, la Ştefan George, de pilda, care îşi întruchipează idealul de existenţă în figura împăratului roman-german medieval. După părerea noastră, „tînarul voevod“ eminescian este, asemenea „tînărului crai coborîtor din legea românească", al lui Goga, o proiecţie a .făt-frumo- sului popular ; deci, şi prin „eul adoptiv" Mihai Eminescu aparţine matricei stilistice naţionale.**

[24] *Lucian Blaga şi sensul culturii,* **în** *Insula lui Enthanasius,* **Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1943.**

spiritul critic nu le poate azi cu nici un chip accepta să fie recunoscute mîine drept geniale (chiar dacă nebuloase) intuiţii. Dacă anumite controverse ne par absolut normale în ştiinţă, cu atît mai firească este emiterea de ipoteze în metafizică. Dacă în ştiinţa sînt posibile mutaţii de proporţiile celor pe care le-ar determina o eventuală confirmare a părerii că anumite obiecte neidentificate au pornit din alte planete, devine limpede că nu e prudent să ne lansăm în judecăţi pretins definitive asupra unor teorii filozofice care ne introduc într-un teritoriu mai puţin cert prin însăşi natura lui, pentru a cărui investigare spiritul nu dispune deocamdată decît de mijloace mai mult intuitive dfeoît analitice, proprii mai degrabă artei decît ştiinţei. Replica imediată, la îndemîna oricui, e aceea că nu ne obligă nimeni să ne aventurăm în zone pe care ştim că nu avem cum să le explorăm cu instrumente verificate. Sănătoasă filozofie, nimic de zis, şi pe deasupra veche, atît de veche, încît dacă nu s-ar fi găsit cine s-o dezmintă, cu siguranţă că nici nu se năştea. Ea seamănă cu povaţa dată, într-o fabulă a lui Goethe, de porumbel vulturului, de a nu risca zboruri dincolo de zarea aparentă. De ce, întreabă gînguritoarea pasăre de şes, trebuie zburat printre stînci şi fulgere ? nu e mai profitabilă rotirea în orizontul dintre tufişuri, adăparea din pîrîiaşe suav unduitoare şi culegerea de mujsculiţe de pe flori ? La care prometeul păsăresc răspunde : „O, înţelepciune ! vorbeşti ca porumbeii". „O, Weisheit! Du redst wie eine Tau'be !“ „înţelepciunea" tradusă în cuminţenie e negaţia filozofiei. Creaţia filozofică nu e posibilă fără acceptarea aventurii, cu toate riscurile pe care le implică. Un filozof ştie că are să plătească, după toate probabilităţile, îndrăzneala cu capul, dar dorul său de cunoaştere e mai acaparator decît frica de neant. împotriva tuturor avertismentelor, filozoful repetă cu îndărătnicie, fără repaus, permanentizează căderea omului în „păcat". Alegînd riscul, el se îndreaptă decis, refuzînd orice alte privelişti, spre pomul oprit. Aceasta e însăşi raţiunea existenţei sale. Eşecul predecesorilor nu-l descumpăneşte.

„Caducitatea teoriilor metafizice — scrie Lucian Blaga în primul capitol din *Artă şi valoare* — se constată desigur, fără apel, cu istoria la îndemînă. Dar aceasta nici nu ne sperie, nici nu ne poate fi leac sau învăţătură. Dimpotrivă, împrejurarea e de natură a ne da curajul să ne de- pănăm firul după cum ne e placul. Orice rodnicie în domeniul culturii, orice declanşare de mari consecinţe este într-un fel răscumpărată prin acest specific dar al pieirii".

Punînd în paralelă două propoziţii, una formulînd un incontestabil, dar banal adevăr, alta articulînd o teză caducă („absolutul este idee"), gînditorul accentuează că aceasta din urmă, în pofida precarităţii ei, a stîrnit de nenumărate ori, de la Platon încoace, avînturile creatoare ale minţii umane, a întreţinut tensiunea cognitivă. Şi conchide : „Dar să nu mai facem eforturi pentru legitimaţia metafizicii. Sînt prezenţe sau amăgiri care răspund aşa de mult unor vădite exigenţe umane că, în faţa lor trebuie să ne declarăm odată pentru totdeauna scutiţi de ingrata sarcină de a le legitima, iar timpul a devenit o

substanţă atît de scumpă, c-ar fi păcat să-i cheltuieşti vorbind neputin

cioşilor despre farmecul femeii sau al aurorei cu degetele trandafirii".

A subscrie la această concluzie nu înseamnă, desigur, a accepta implicit sistemul filozofic al emiţătorului ei. Gîndirea ştiinţifică viitoare va putea confirma, eventual, o intuiţie blagiană sau alta, în nici un caz însă nu orientarea generală a „trilogiilor", nu sîmburele... iraţional din anumite concepte de bază cu care operează autorul *Cenzurii transcendente.* Ambiţiile de construcţie filozofică sînt, fără doar şi poate, legitime. Tot atît de legitimă este analizarea lor critică. Mai mult: un sistem filozofic există spre a fi discutat. Altminteri existenţa lui este iluzorie. Viu cu adevărat nu e sistemul care a devenit dogmă, religie, ci acela care stîrneşte discuţii pro şi contra, care nelinişteşte, obligă la meditaţie, care este comentat, contestat, controversat.

A critica eficient o teorie metafizică implică, ideal vorbind, a-i opune o alta, cel puţin de aceeaşi tărie. Spre a-l „infirma" pe Kant trebuie să fii Hegel. La rîndul său, un Hegel nu poate fi „răsturnat" decît de un Marx. (Natural, infirmare, răsturnare nu înseamnă reducere la neant, ci negaţie dialectică). „E necavaleresc — citim în *Discobolul* — să combaţi un aforism altfel decît tot printr-un aforism". Noi nu voim să „combatem" cu orice preţ ideile din *Trilogia culturii.* Ne străduim să le descifrăm, să le analizăm, pe cît ne stă în putinţă, ştiinţific.

Rămînînd la teoria stilului, ceea ce izbeşte imediat e absenţa unghiului de vedere istoric. Blaga afirmă în mai multe rînduri că stilurile diferă nu numai de la popor la popor, ci şi de la o epocă la alta [25], dar, în analizele la

obiect, face constant abstracţie de mutaţiile istorice. Simbolurile spaţiale proprii diferitelor culturi sînt, în reprezentarea lui, aceleaşi în toate timpurile şi, în genere, culturile ne sînt înfăţişate ca toturi identice mereu cu ele însele, nesupuse evoluţiei. E adevărat : vorbind de cultura indică, Blaga are în vedere o cultură specifică epocilor arhaice ; descriind-o pe cea elină, o reduce la cultura greacă clasică ; cultura românească o defineşte în funcţie exclusiv de creaţia populară, şi aşa mai departe ; deci, într-un fel, *situează* stilurile, istoric. Nu e însă mai puţin adevărat că în opera sa nu se găseşte nici un exemplu de *prefacere* a unei culturi ca urmare a modificării matricii stilistice din care emană, nici un exemplu de diferenţiere în timp a particularităţilor uneia şi aceleiaşi culturi. Mai înclinat pare filozoful a releva permanenţe stilistice, prezentînd (de exemplu în *Ştiinţă şi creaţie)* o anume teorie a unui om de Ştiinţă indian din zilele noastre (Jagadis Chandra Bose) ca fiind stilistic modelată de aceleaşi coordonate ale spiritualităţii indice pe care le deduce, în *Orizont şi stil,* din mistica brahmană şi doctrina budistă. Dacă ar fi urmărit evoluţia istorică a stilurilor, Blaga s-ar fi

[25] **în** *Artă şi valoare,* **de pildă, dăm de această frază : „In orice caz, categoriile abisale nu sînt ecumenice, ci variază de la regiune la regiune, de la popor la popor, de la timp la timp, de la individ la individ, şi uneori chiar în cursul vieţii unuia şi aceluiaşi individ"** *(Arta şi valoare,* **p. 132). Tot[1] acolo precizează că, într-o matrice stilistică se modifică mai lesne işi mai rapid categoriile periferiale, factorii secundari, şi mai greu categoriile nucleare. O matrice poate rămînea aceeaşi în structurile ei orizontice, dar îşi poate schimba, să zicem, aspiraţia formativă. De asemenea, orizontul spaţial sau cel temporal, ori tendinţa formativă, ori accentul axiologic, atitudinea faţă ce existenţă pot fi comune mai multor matrici, acestea deosebindu-si însă prin celelalte componente.**

văzut obligat sa dea un răspuns întrebării : ce determină această evoluţie ? în *Filozofia stilului* ocolise răspunsul. Mai precis: spusese răspicat că un asemenea răspuns nu poate fi dat. De ce apar şi dispar stilurile ? Cine ştie ! Mister ! în nici un caz, va susţine gînditorul, mai tîrziu, în *Artă şi valoare,* o structură stilistică nu poate fi explicată prin condiţiile existenţei materiale. De ce columna ionică e cu picior, iar cea dorică fără ? E plauzibilă oare teoria conform căreia columna fiind la origine un trunchi de copac, ionienii au fost nevoiţi să ridice acel trunchi pe un postament, spre a nu putrezi, în timp ce dorienii, locuind un pămînt pietros, nu au avut de ce să recurgă la asemenea măsuri de protecţie ? Tot ce se poate, răspunde Blaga. „Spiritul ionic (...) a putut desigur să inventeze piciorul columnei sub presiunea condiţiilor materiale, sub îndemnul climatului", după cum columna dorică, fără picior, a putut fi la început „un simplu trunchi de copac înălţat pe un teren stîncos, unde nu se cereau măsuri de apărare împotriva umidităţii inexistente". Dar chiar aşa fiind, nu aceasta este explicaţia

mulţumitoare. Dorienii au adoptat trunchiul fără picior nu din pricina terenului stîncos, ci fiindcă spiritul lor era dominat de inclinaţia categorială spre „severitatea statică". Ionienii au aşezat, dimpotrivă, trunchiul de copac pe un picior sub impulsul unei categorii abisale opuse : „uşurinţa dinamică". Existenţa sau inexistenţa piciorului s-ar datora aşadar, considerînd lucrurile stilistic, „exclusiv prezenţei efective a unor categorii abisale determinate" [26]. Dar categoriile înseşi, ce le decide ? Cum se face că „severitatea statică" defineşte tocmai spiritul doric, spiritul unui popor trăitor într-un teritoriu aspru, stîncos, iar uşurinţa dinamică e caracteristică seminţiei ionice, ce stăpînea un pă- mînt mai rodnic, mai pitoresc ? în genere, cum se explică asemănările dintre orizonturile spaţiale inconştiente şi peisajele concrete ? Căci oricît neagă aceste asemănări, Blaga le recunoaşte în cele din urmă, pe tăcute, în cîteva cazuri. Cîntecul alpin e abrupt, cascadat, cel argentinian — străbătut de „o melancolie fierbinte a cărnii", cel rusesc — vast, asemenea stepei, în fine, doina românească —■ tărăgănată, molcomă, cu ondulări de dealuri şi văi. Cu alte cuvinte, cîntecele popoarelor seamănă cu peisajele ţărilor în care trăiesc respectivele popoare. Oricît evită explicarea unor aspecte de stil prin factori materiali, filozoful nostru ajunge uneori, vrînd-nevrînd, la aceştia. Evident, aşezarea geografică e doar unul din factorii ce-şi pun sigiliul pe creaţiile de cultură, şi nu cel mai însemnat. Nu el explică, evident, mutaţiile stilistice. Factorul geografic ne poate edifica mai curînd asupra unor note cu caracter de permanenţă ale unor culturi. Evoluţia, a stilurilor şi a tuturor fenomenelor spirituale, este opera istoriei. Iar dezvoltarea istorică e în legătură cu modificările în structura societăţii, cu schimbările raportului social de forţe, cu devenirile modului de producere a bunurilor, a culturii materiale. Neac- ceptînd materialismul istoric, Blaga s-a privat principial de posibilitatea de a elucida teoretic o seamă de probleme pe care, oricît le-ar ocoli, nu le poate escamota a sa filozofie a stilului. Constatarea nu e, după opinia

[26] *Artă fi valoare,* pag. 144.

noastră, de natură să anuleze o seamă de rezultate la care ajunge gîndi-

torul în *Orizont şi stil* şi *Spaţiul mioritic.* Observaţiile concrete relative la diversele culturi captează cu extraordinară fineţe unele din trăsăturile deosebitoare ale culturilor respective, sintetizează surprinzător dominantele stilistice ale unor manifestări spirituale de natură extrem de diferită, conducînd la cunoaşterea în adîncime a spiritualităţii atîtor popoare. Consideraţiile asupra fenomenului românesc, din *Spaţiul mioritic*, rămîn, fără discuţie, cea mai substanţială contribuţie sistematică la definirea specificului nostru naţional, întreprinsă pînă în clipa de faţă [27]. O remarcă sau alta poate fi amendată, cutare ipoteză e susceptibilă de nuanţări sau se dovedeşte inacceptabilă, dar dincolo de toate lacunele, impreciziile sau erorile posibile, cartea însumează idei de o profunzime unică în filozofia românească a culturii, ce au darul de a pune pe gînduri, de a ne obliga să medităm, să ne formăm opinii, să dezbatem problemele în continuare. *Spaţiul mioritic*, cu toate părţile vulnerabile ce i se pot descoperi, înalţă discuţia despre specificul naţional la un nivel filozofic pe care nu-l avusese şi la -care nici nu s-a mai ridicat de atunci încoace. A căuta resursele stilului unei culturi în inconştientul colectiv, iată o tentativă pe cît de temerară pe atît de inedită, deschizătoare de vaste, nebănuite orizonturi. Lucian Blaga vedea în realizările de cultură un fel de „visuri“ ale umanităţii, pe care a încercat, asemenea psihanaliştilor, dar cu mijloace esenţial diferite, să le tălmăcească. A încercat anume să descopere în formele culturilor „duhul" generator al acestora. Nimeni nu s-a aventurat la noi într-o asemenea întreprindere. Chiar dată toate „tălmăcirile" ar fi greşite, ceea ce nu e de fel cazul, curajul de a porni la o asemenea treabă este vrednic de stimă. Cu acei care consideră superfluă însăşi preocuparea de sondare a psihologiei abisale nu e ce discuta. După cercetările lui Freud, Adler şi ale celorlalţi exponenţi ai şcolii psihanalitice, după studiile lui Jung, care au determinat noi orientări în ştiinţă, în filozofie, în estetică, în

[27] Nu poate trezi, de aceea, decît mirare afirmaţia lui Al. Piru că Blaga ar fi „spus mai puţin“ despre fenomenul românesc decît Ibrăi- leanu (v. *Opera lui G. Ibrăileanu,* E.S.P.L.A., 1959, p. 103). Această afirmaţie nu mai apare, de altfel, în *G. Ibrăileanu,* E.p.l., 1967.

critica literară, a nu ţine seama de funcţiile inconştientului, de efectele în viaţa umană a proceselor din zonele abisale, e pur şi simplu pueril. Se poate reproşa lui Blaga insuficienta documentare, graba de a trage concluzii, şi mai ales interpretarea abuzivă a unor date, dar în nici un caz nu-i putem face un cap de acuzaţie din faptul de a fi purces, mînat de dorinţa de a identifica originile ascunse ale stilurilor, la explorarea „celuilalt tărîm".

STIL ŞI METAFORĂ

După elaborarea teoriei stilului şi aplicarea ei la fenomenul românesc, Blaga purcede la întemeierea metafizică a celuilalt concept fundamental din a sa filozofie a culturii : „metafora". Aspectele stilistice, stabileşte gînditorul în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* „nu istovesc creaţia". Căci, în afară de stil, opera de artă şi în genere cultura posedă şi o „substanţă". Insă spre diferenţă de substanţa lucrurilor materiale, „substanţa creaţiilor nu posedă o semnificaţie şi un rost prin ea însăşi : aici substanţa ţine parcă totdeauna loc de altceva ; aici substanţa este un precipitat, ce implică un transfer şi o conjugare de termeni, ce aparţin unor regiuni sau domenii diferite. Substanţa dobîn- deşte prin aceasta aşa-zicînd un aspect «metaforic»".

Ne dăm seama numaidecît că, în vocabularul lui Blaga, termenul „metaforă" diferă semantic de omonimul său din manualele de stilistică. In accepţie curentă, „metafora" numeşte unul din mijloacele stilului. Lucian Blaga nu numai că nu o integrează în stil, dar consideră stilul şi metafora drept „componente polar-solidare ale unui act creator". E vorba, în reprezentarea sa, de „termeni *diferiţi,* cari designează aspecte foarte distincte ale creaţiei artistice şi de cultură". Stilul este forma culturii, metafora — substanţa ei. Substanţa culturii, şi nu doar a artei ! Iată încă un adaos prin care filozoful nostru îmbogăţeşte cuprinsul noţiunii în discuţie. Avea dreptul să procedeze astfel ? Un critic susţine că n u i Ş i totuşi, întreaga terminologie filozofică a rezultat din asemenea lărgiri şi uneori forţări de sensuri. Substanţă, formă, materie, spirit, eu, sine, număr, cauzalitate, voinţă, numen, sînt noţiuni rezultate din vocabule care la început desemnau cu totul altceva decît ceea ce desemnează în limbajul teoretic. A interzice unui cugetător să schimbe sau să lărgească înţelesul cuvintelor, nu e aceasta cea mai rigidă formă de dogmatism ? Să revenim însă la subiect.

[1] G. I v ă n e s c u , *art. cit.,* p . 1 4 .

înainte de a proceda la înglobarea în sfera metaforicului a tot ce ţine de creaţie, Blaga operează înăuntrul noţiunii curente o disociaţie cu mari consecinţe pentru întreg cursul ulterior al demonstraţiei. El diferenţiază metafora simplu plasticizantă de cea de un alt tip, structural diferit, pe care o numeşte *metaforă revelatorie.* în primul caz, metafora este efectul sforţării spiritului uman de a concilia

abstractul cu concretul, traducîndu-1 pe cel dintîi în termenii celui de-al doilea. Vorbind de „cicoarea ochiIor" cuiva, le indicăm culoarea mai exact, mai sugestiv, decît o putem face prin adjectivul „albastru", care e general, abstract. Plasticizînd vorbirea, traducînd în termeni ai sensibilităţii noţiuni pe care altfel am fi nevoiţi să le exprimăm prin abstracţii, deci inexpresiv, metafora c!e tip A concretizează faptul pe care îl numeşte, fără a-l şi îmbogăţi implicit ; ea precizează, sensibilizează, dar nu sporeşte gîndirea. Cu totul altele sînt funcţiile deţinute de metaforele de tip B, revelatorii. închipuindu-şi pieirea sa ca o „nuntă", numind moartea „a lumii mireasă", ciobanul din *Miorița* nu plasticizează un fapt, o noţiune, ci *revelează,* dezveleşte o latură ascunsă a faptului anunţat : moartea. Mai propriu ar fi, poate, să zicem că acel cioban îşi divulgă o anume *viziune* a morţii, nebănuită, şi, în acest caz, am putea numi *vizionare* metaforele socotite de Blaga „revelatorii". Strict vorbind, metafora „a lumii mireasă" nu revelă o faţă oarecare a morţii, alta decît cea ştiută, ci *propune o* anumita viziune, o înţelegere paradoxală a extincţiunii. Observaţia se aplică întru totul şi celorlalte exemple de metaforism revelatoriu, spicuite de filozof din propria operă lirică : „în somn, sîn- gele meu ca un val/ se trage în mine/ înapoi în părinţi". „Cenuşa îngerilor arşi în ceruri / ne cade fulguind pe umeri şi pe case". „Soarele, lacrima Domnului/ cade în mările somnului". „Mamă — tu ai fost odată mormîntul meu..." în toate aceste cazuri e vorba nu de „revelarea" vreunui mister, ci mai curînd de crearea misterului, de orientarea către mister a unor stări psihice, a unor trăiri. De altfel, în exemplele 2 şi 3 încercarea nici nu prea reuşeşte. A vedea în ninsoare „cenuşa îngerilor arşi în ceruri", iar în soarele apunînd, „lacrima Domnului", nu înseamnă nici a dezvălui existenţe criptice, nici a împinge datul natural în mister, ci înseamnă mai curînd a plasticiza. în loc de a zice, banal şi abstract : „ninge" sau „asfinţeşte soarele", poetul vorbeşte la figurat. Citatele respective s-ar încadra, astfel, mai firesc în clasa metaforelor plasticizante. în schimb, iată alte metafore (şi comparaţii de adîncimea unor metafore) vizionare („revelatorii"), tot din poezia lui Blaga : „Sîngele meu strigă prin păduri/ după îndepărtata-i copilărie/ ca un cerb bătrîn/ după ciuta lui pierdută în moarte". „Sufletul satului fîlfîie pe lîngă noi/ ca un miros sfios de iarbă bă- iată". „Ţărîna e plină de zumzetul tainelor" „... m-ascultă şi mă pricepe prea bine/ şarpele cel cu ochii de-a pururi deschişi/ spre-nţelepciunea de dincolo", „...la rădăcinile tale mă-ngrop/ Dumnezeule, pom blestemat". „De pe un umăr pe altul/ tăcînd îmi trec steaua ca o povară", „...sînt fratele obosit/ al cerului de jos/ şi-al fumului căzut în vatră". în toate aceste propoziţiuni, faptul existenţial concret este proiectat în neguri de lumină tulburătoare, văzutul se topeşte în nevăzut. Metaforele (şi comparaţiile) sporesc aici, existenţa, funcţia lor este prin excelenţă creatoare.

Cele două tipuri de metaforă, crede filozoful, diferă atît de radical încît nici vorbă nu poate fi de a le pune în seama aceluiaşi mecanism psihic. Metafora plasticizantă şi cea revelatorie ne conduc fiecare spre

un alt mod ontologic. Ele aparţin unor vîrste ale umanităţii între care se cască o prăpastie deopotrivă celor ce separă două regnuri. Metafora plasticizantă a putut apărea cu mult înainte de apariţia „istoriei", deci înainte ca în om să se fi declanşat acea mutaţie ontologică prin care în concepţia lui Blaga el a devenit pe de-a-ntregul „om". Am relevat în altă parte *(Lirica lui Lucian Blaga*, 1967), imprecizia termenului „istorie" în nomenclatura pe care o manevrează gînditorul nostru. Lucian Blaga susţine ferm că omul nu devine cu adevărat „om" decît în istorie. Istoria este moduil ontologic specific uman. Omul anistoric (deci şi cel preistoric), e, de fapt, un pre-om, care trăieşte într-un echilibru paradisiac-animalic. A creat oare pre-omul cultură ? Admiţînd raţionamentele blagiene, ar trebui să conchidem că nu, de vreme ce filozoful identifică „istoria" cu creaţia culturală. Dar tot Blaga elogiază ca nimeni altul culturile anistorice, de tip organic, printre care numeşte şi cultura românească,

vorbeşte chiar de „permanenţa preistoriei[28]. Accepţia dată de el noţiunilor de „istorie" şi „preistorie" nu e deloc limpede şi stabilă. în tot cazul, metafora plasticizantă s-ar fi născut într-un stadiu preistoric, foarte timpuriu. Geneza ei* geneza metaforei în genere, ar fi, în consecinţă, o problemă, de antropologie, iar nu de sociologie sau de istorie. Creatorul metaforei plasticizante : pre-omul. Al celei revelatorii : omul-aşezat „în orizontul şi în dimensiunile misterului", adică omul întreg. Metafora revelatorie e, în înţelegerea lui Blaga, un prim simptom al declarării modului existenţial specific uman. înainte de a fi dobîndit conştiinţa misterului, care aducea cu ea, necesar, năzuinţa de a revela misterul, înainte deci de a fi „om" în toată puterea cuvîntului, cîtă vreme a trăit „într-o stare neturburată de echilibrul paradisiac-animalic", omul n-a putut produce decît metafore plasticizante. Acestea au apărut sub presiunea necesităţii inerente spiritului, chiar în stadiul său preuman, de a simetriza dezacordul dintre abstract şi concret ; ele reprezentau „o reacţiune finalistă a unei constituţii împotriva propriilor neajunsuri structurale". *Tabu-u*\y e de părere gînditorul, s-a putut impune tocmai datorită descoperirii de către om a acestei tehnici care îi permite să substituie unei anumite noţiuni alta, ce numeşte aceeaşi existenţă printr-un alt cuvînt decît cel propriu. Nu metafora s-a născut din *tabu,* ci şi *tabu-vX* a devenit posibil ca urmare a apariţiei metaforei. Omului stăpînit de mentalitatea magică, nu i-ar fi dat prin cap să boteze fiinţele de care se temea altfel decît se numesc („Moş Martin" pe urs, „Cel de pe comoară" pe diavol) dacă în prealabil nu şi-ar fi dat seama că în locul unui cuvînt poate fi pus altul, care, fără a fi sinonim, să

[28] Cf. *Despre permanenţa preistoriei*, în „Saeculum" I, nr. 5, septembrie—octombrie 1943.

spună, indirect, acelaşi lucru. Dar ne putem întreba, ce anume I-a dus pe om la o asemenea descoperire ? De ce a simţit el necesitatea de a plasticiza, de a înlocui termenii proprii ? Sîntem îndrituiţi a ne pune. o asemenea întrebare cu atît mai mult cu cît, precum se ştie, omul arhaic nu prea opera cu abstracţii şi, deci, trebuinţa de a sensibiliza rezumativ anumite noţiuni nu era pentru el foarte presantă. Dar şi a deriva metafora din

tabu e arbitrar. Obiecţia lui Blaga stă în picioare : a da unei fiinţe sau unui lucru alt nume, care să-i camufleze pe celălalt, fără a-l desfiinţa implică un proces mental posibil doar de la un anume stadiu evolutiv în sus. Să fie aşadar metafora, mai veche decît practicarea *tabu-mlor*. Ce a fost întîi : *tabu*-ul sau metafora ? Cîtă vreme unicele posibilităţi de elucidare a chestiunii sînt cele de care dispune logica fiecăruia, discuţia poate continua mult şi bine fără şansa de a parveni la altă încheiere decît aceea la care ne duce faimoasa întrebare dacă oul a fost întîi sau găina. în tot cazul, metafora e proprie modului de existenţă specific uman şi Blaga nu greşeşte, după părerea noastră, cînd afirmă ca „metafora s-a iscat o dată cu omul". Dezacordul se poate ivi din clipa în care luăm în dezbatere definiţia omului. Omul devine cu adevărat „om", în viziunea filozofului nostru, atunci cînd, depăşind orizontul lumii date, începe să trăiască întru mister şi revelare. Atunci începe „istoria". Atacată în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* chestiunea aceasta e dezvoltată în *Artă şi valoare,* apoi în studii din „Saeculum", ca *Despre istoriografie, Fenomenul istoric, Organism şi societate.* Deosebirea dintre om şi animal, se subliniază în primul capitol din *Artă şi valoare,* nu e doar graduală, ci ontologică. Gradual se deosebesc animalele între ele, plantele între ele, mineralele între ele. Fiecare specie îşi are modul său morfologic. însă deosebirea dintre cristale şi plante, dintre plante şi animale e nu doar de tipar, de morfologie, ci de mod ontologic. Tot atît de adîncă e diferenţa dintre toate acestea şi om. în om, mutaţia ontologică „a lucrat radical ca o vijelie", determi- nîncl „o rînduială cu desăvîrşire inedită". „Omul e acreditatul unei ordini duminecale, al unei ordini poruncite în altă zi de geneză, căci prin modul său de existenţă într-un orizont care-i aparţine exclusiv, el proclamă un nou raport între individuaţiune şi univers". Ce-l diferenţiază pe om de toate celelalte făpturi e virtutea sa de a crea cultură. Cultura e „produsul permanent, corolar al modului ontologic specific uman şi al structurilor sale abisale". în alţi termeni, omul e om în măsura în care creează cultură. Eva- dînd din sfera culturii omul s-ar anula pe sine, ar înceta de a fi ora : „Exodul din cultură ar duce la abolirea umanităţii ca regn". Iar modul culturii e metafora revelatorie :

produs al integrării omului în mister şi al tentativei de a şi-i revela. Omul — decide Blaga — este un „animal metaforizam".

Iată întîmpinarea posibilă. Nu încape discuţie că teoria blagiană conferă omului suprema demnitate la care acesta poate aspira. Mai presus de dubiu e şi faptul că omul este în chip deplin ceea ce este — prin cultură. A renunţa la creaţie echivalează cu pierderea calităţii de om. Admitem şi aserţiunea că „în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman, în toată amploarea sa". Ce nu putem înţelege e radicalizarea deosebirii dintre preomul făuritor de metafore plasticizante şi omul propriu-zis, care creează metafora revelatorie. Intre omul paradisiac (tip fictiv) şi omul plenar (Blaga nu-l numeşte „luciferic", dar îi conferă, în fapt, atribute analoge proprietăţilor cunoaşterii pe care o numise în *Trilogia cunoaşterii,* „luciferică",. pandant al celeilalte cunoaşteri, „paradisiace") e o diferenţă de mod ontologic, se afirmă în *Artă şi valoare.* Omul paradisiac, rezultă din toată demonstraţia, e mai aproape de animal decît de om. întrebăm : metafora plasticizantă e proprie unei condiţii nu radical deosebită de aceea a animalităţii ? între animal şi omul producător de metafore plasticizante e mai mică deosebirea decît între acesta din urmă şi omul plăsmuitor de metafore revelatorii ? Consideraţiile din *Geneza metaforei* nu autorizează o astfel de presupunere. Cele din *Artă şi valoare* da. în *Geneza metaforei* se spune doar că, atîta timp cît întrebuinţează doar metafore plasticizante, omul e „încă nu de tot «om»“. Dincoace formuilarea e mult mai tranşantă : „între animal şi omul «paradisiac» cea mai înaltă potenţă fictivă a animalului, nu se cască în concepţia noastră nici o deosebire de «mod ontologic». Dacă omul paradisiac ar vieţui aevea, deosebirea dintre el şi animal ar fi doar o deosebire gra- dual㠄, în bătătura unuia şi aceluiaşi fel de a exista". Deci* cînd zice : „în joc cu piatra cîte-un val/ şi-arată solzii de pe pîntec" sau „Prin ceasul verde-al pădurii/ otrăvuri uitate adie", cînd, adică, potrivit propriei exemplificări, metaforizează plasticizant, Blaga se găseşte în condiţia omului paradisiac, iar cînd făureşte metafore precum cele citate mai sus, revelatorii, parvine automat la o condiţie ontologic superioară ! E foarte puţin probabil că autorul *Genezei metaforei* ar fi subscris o asemenea concluzie. Ba s-ar fi simţit, poate, chiar ireparabil ofensat de această deducţie. Şi, totuşi, demonstraţia filozofului ne călăuzeşte cu toată hotărîrea spre ea. Una din două : ori admitem că -omul în stare să producă metafore plasticizante, deşi trăind „într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-ani- malic", deşi „încă nu de tot «om»‘, se diferenţiază ontologic de animal, şi în acest caz recunoaştem metaforei create de el calitatea de act cultural (sau măcar pre-cultural), ori asimilăm pe acest om animalităţii şi considerăm necultură tot ce derivă din condiţia lui. Sau, probabil, omul „încă nu de tot om“ din *Geneza metaforei şi sensul culturii* nu e tot una cu „omul paradisiac" din *Arta şi valoare !* în acest caz, filozoful trebuia să pună lucrurile la punct, ceea ce, după a noastră ştiinţă, n-a făcut. Dacă intuiţia nu ne trădează, zorul de a coborî „cunoaşterea paradisiacă", „omul paradisiac" şi, prin tangenţă, metafora plasticizantă, pe trepte subumane, e un mod polemic. în „cunoaşterea

para- disiacă“, Blaga include orice cunoaştere constatativă, neproblematică, neteoretizantă, tot ce se bizuie pe observaţie, pe •stabilire de raporturi cauzale, pe înseriere, tot ce nu ţine de „creaţie". El nu se sfieşte să ţintuiască în acest tip de cunoaştere, accesibilă şi omului paradisiac, încă nu pe de-a-n- tregul om, întregi curente filozofice : pozitivismul, neo- •criticismul kantian, fenomenologismul, care, în reprezentarea sa, îndeplinesc aproximativ aceeaşi funcţie ca metafora plasticizantă : numesc altfel lucrurile, le conceptua- lizează şi clasifică, fără a le îmbogăţi. Pînă la urmă, teoria deosebirii calitative dintre cunoaşterea luciferică şi cea paradisiacă, dintre metafora revelatorie şi plasticizantă, •dintre „om“ şi omul paradisiac, dintre cultură şi civilizaţie, devine o pledoarie „pro domo". Distincţiile acestea nu sînt, totuşi, arbitrare. Arbitrară e doar radicalizarea excesivă, absolutizarea lor. Luînd lucrurile ca atare, nu ne rămîne decît să urmărim mai departe desfăşurarea filozofiei metaforei.

Avem, aşadar, două tipuri de metaforă. Menirea metaforei plasticizante e una sensibilizatoare, expresivă. Unul din cei doi termeni ai ei devine echivalentul plastic al celuilalt. Echivalarea se realizează pe bază de analogie, abstracţie făcînd de tot ce e disanalogic. Zicînd „cicoarea ochilor", omologăm două realităţi : ochii şi cicoarea pe temeiul unui singur atribut comun : culoarea albastră, lă- sînd la o parte deosebirile, care, puse în cumpănă, ar aiîrna, evident, incomparabil mai greu decît această asemănare. în metafora revelatorie raporturile sînt mult mai complexe. Amalgamarea existenţelor diferite nu se produce aici doar în vederea expresivităţii, în scopul definirii plastice al unui fapt prin altul. Această amalgamare tinde şi duce efectiv la întocmirea unei viziuni (am zice noi), la revelarea — susţine Blaga — a unui mister. în procesul respectiv, disana- logia nu e ocolită ; ea intră, dimpotrivă, cu necesitate în construcţia metaforică, spre a completa „debordant" unui din termeni. Cînd spune : „Mamă, tu ai fost odată mormîn- tul meu", poetul apropie cei doi termeni („mamă“, „mormînt") reţinînd nu doar aspectul analogic (faptul de a închide înăuntrul lor o fiinţă), ci şi pe cel disanalogic : tocmai disanalogia cuprinsă paradoxal în analogie conferă viziunii un aer de mister insondabil, o profunzime tulburătoare.

Asemenea conjuncţiuni obţinute prin suprapunere ana- logică-disanalogică a conţinuturilor a două fapte diferite* sînt posibile şi frecvente nu numai în poezie, ci în toate domeniile în care spiritul îşi declară veleităţile constructive. Poezia rămîne, totuşi, tărîmul cel mai propice constituirilor metaforice. Metafore sînt, într-o poezie, nu doar anumite imagini ; însuşi limbajul poetic este, în esenţa intimă, un ţesut metaforic. Chiar lipsind metaforele pro- priu-zise, limbajul liric e „prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare ceva «metaforic». Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne apar dintr-o dată revelate". De această lărgire a noţiunii beneficiază, în gîndirea lui Blaga, nu numai limbajul poeziei, dar limbajul artistic în general. Materia şi volumul, în sculptură, pasta, linia, formele, în pictură, masa tectonică şi organizarea spaţiului, în arhitectură, tonurile, melodia, armonia, în muzică — toate acestea capătă funcţie metaforică. Materia lor devine vehicolul unor sensuri, unor intenţii

revelatorii, anulîndu-se ca materie. Limbajul, fie acesta al literaturii, al muzicii, al artelor plastice sau al arhitecturii e fereastra prin care privim dincolo de cuvînt, de imagine, de sunet, de culoare sau formă, spre ceea ce fi

lozoful nostru numeşte „mister", mai simplu spus : spre un conţinut sufletesc impersonalizat, proiectat în universalitate. Limbajul, rezultă din reflecţiile lui Blaga, nu are preţ în sine ; el prezintă interes în virtutea proprietăţii sale iradiante, graţie însuşirii de a concretiza un sens, de a organiza o viziune. în alte cuvinte, limbajul se încorporează în artă întrucît îndeplineşte un rol metaforic.

Prin extinderea sensului, autorul *Trilogiei culturii* numeşte metaforă (revelatorie) orice construcţie a spiritului prin care se încearcă o convertire a necunoscutului. Orice creaţie de cultură : artistică, mitică, metafizică, teoretic- ştiinţifică este, nuclear, o metaforă revelatorie. Leibniz, exemplifică Blaga, propunîndu-şi să închege o viziune metafizică a existenţei, şi-a centrat-o pe ideea-imagine a „monadei". [29] El a creat, de fapt, o metaforă. „Monada" e o punte aşezată de filozof între noi şi sistemul cosmic. Cosmosul sensibil *(a)* este, vorbind în termenii din *Cunoaşterea luci- ferică,* aspectul fanic al unui ce criptic : misterul existenţial *(x),* pe care autorul *Monadologiei* se străduieşte să-i revele conjugînd pe *a* cu un *b,* al cărui conţinut este analogic-dis-analogic în raport cu al său, acest *b* fiind ideea de „monadă". Acelaşi proces de amalgamare poate fi descopcrit în orice construcţie metafizică. Misterul existenţial central e omologat fie unei zeităţi (Brahman, Atman), fie unui concept (ideea, entelehia, eul, voinţa şcl.). Filozofii, creatorii de doctrine religioase, teoreticienii de orice soi metaforizează. Metaforizează, de pildă, Goethe, cînd consideră toate organele plantei drept metamorfoze ale „foii". Metaforizează fizicienii, cînd spun că sunetul este „vibraţie". Trăgînd această linie de unire între domenii atît de diferite ale spiritului, gînditorul nostru nu omite să releve deosebirea sensibilă chiar din punctul său de vedere, între metaforele poetice şi mitice şi cele intercalate în procesele teoretice. Cele dintîi amalgamează conţinuturi analogic-dis- analogice pe bază, am putea spune de egalitate în drepturi şi o fac fără intercalarea de elemente intermediare. în celelalte, paritatea de drepturi e abolită. Termenul prim *(a),* de exemplu „sunetul", e complet absorbit, asimilat celui de al doilea *(b)*; „vibraţia", adică e degradat, deposedat de demnitatea iniţială, iar degradarea devine posibilă prin intervenţia unui factor accesoriu : ideea că simţurile înşeală, înregistrînd ca -„sunet" ceea ce în realitate este „vibraţie".

De la sine înţeles că metafora, fiind creaţie de cultură, implică un stil. Cultură «stilistică nu e de conceput. „Metaforele" adică „plăsmuirile de cultură" din diferite ţări şi timpuri : mituri, credinţe, ipoteze ştiinţifice, teorii metafizice, opere de artă, poartă „stigmatele" stilistice ale spiritualităţii în al cărei climat s-au născut. Această observaţie, formulată încă în eseuri de tinereţe *(Filozofia stilului, Feţele unui veac),* dezvoltată şi consolidată filozofic în *Orizont şi stil,* exemplificată în *Spaţiul mioritic* prin fenomenul românesc, este reluată rezumativ şi în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* această carte — cea

[29] *Experimentul şi spiritul matematic,* Lucian Blaga renunţă la noţiunea de „metaforă ştiinţifică", înlocuind-o cu aceea de „concept- imagine" (cf. p. 102 și urm.).
[29] *Trilogia culturii,* p. 143.

mai puţin închegată dintre toate scrierile lui Blaga — devenind chiar obositoare, în unele capitole *(Categoriile abisale, Sub specia stilului),* prin repetarea unor lucruri spuse şi răs- puse în studii precedente. Pe de altă parte, însă, *Geneza metaforei* aduce idei cu totul inedite, adăugînd noi coloane unui edificiu în plină construcţie. „Filozofia stilului" nu se încheie în această ultimă carte din *Trilogia culturii.* Următoarea trilogie, a „valorilor", nu e, în mare parte, decît o exemplificare, mult mai vastă şi sistematică decît cele anterioare, a teoriei că toate faptele de creaţie poartă amprentele categoriilor abisale ce alătuiesc matricea stilistică a culturii în care s-au produs. Astfel, în *Ştiinţă şi creaţie* (1942) se încearcă a se dovedi „ajustarea stilistică" a gîndirii ştiinţifice din diverse epoci şi de pe diferite meridiane. Ştiinţa babiloniană, cea greacă, arabă, indică, fizica modernă îşi au fiecare stilul particular, prin care se încorporează într-o anume „matcă", alături de alte „plăsmuiri" ale 'spiritului. Osîndei stilului nu-i scapă, oricît de curios ar putea să pară, acest fapt, nici concepţiile şi trăirile religioase, inclusiv extazele mistice, acestea toate făcînd obiectul studiului *Religie şi spirit* (1942). Chestiunea stilului e tratată şi în *Despre gîndirea magică* (1941), aici spre a se demonstra că peceţile stilistice *nu* se imprimă magicului, acesta fiind menit prin natura sa nu să tindă la revelarea misterului (ca mitul, de pildă), ci mai curînd să întreţină misterul, să-i permanentizeze. în fine, în *Artă şi valoare,* unde tezele generale ale filozofiei culturii, formulate de gînditorul român, sînt aplicate la artă, fenomenul stil se află cum se cuvine, la loc de cinste.

Stilul, descoperă Blaga, se impune nu doar creaţiilor culturale, ci şi civilizaţiei. însă produselor de civilizaţie stilul nu le este organic inerent, ci constituie un aspect mai pe- riferial, mai accesoriu al lor. Civilizaţia nu posedă cu necesitate un stil. Ea îl adoptă ca pe ceva suplimentar, ca pe ceva ce ar putea la rigoare lipsi, ca pe un ornament. Apro- priindu-şi un stil, civilizaţia imită cultura, aşa cum anumite insecte de pădure, împrumută culoarea frunzelor. Dar ceea ce separă abisal cvilizaţia de cultură e caracterul ei ametaforic. Respingînd teoria lui Şpengler potrivit căreia cultura şi civilizaţia ar fi două etape succesive, prima de- marcînd tinereţea, cealaltă bătrîneţea şi moartea unui organism social, Blaga, dînd conceptelor acelaşi înţeles ca H. St. Chamberlain, în *Die Grundlage des neunzehnten Jahrhundert,* radicalizează, în temeiul filozofiei metaforei, diferenţa dintre civilizaţie şi cultură pînă la prezentarea celor două realităţi ca expresii ale unor moduri existenţiale diferite. în timp ce creaţia culturală e „o plăsmuire de natură metaforică şi de intenţii revelatorii", purtînd *constitutiv* o pecete stilistică, „creaţia de civilizaţie este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securităţii şi a confortului" ; ea nu are caracter revelatoriu, ci doar un aspect stilistic accesoriu. Teoria va fi reluată în formulări încă mai tranşante în *Artă şi valoare.* Civilizaţia, se spune aici, a apărut, negreşit înaintea culturii. Civilizaţie a putut produce şi fiinţa pre-omenească, ce „trăia cu toate structurile sale, cu organismul, cu sufletul şi eu spiritul său, în orizontul lumii concrete şi pentru autoconservare" : o civilizaţie, firească, rudimentară, asti- listieă. Acea fiinţă nu era însă în stare „nici

măcar să schiţeze o creaţie culturală", lipsindu-i condiţiile indispensabile pentru aceasta : „modul ontologic în orizontul misterului, in vederea relevării, şi categoriile abisale". Chiar şi animalul întocmeşte un fel de „civilizaţie" ; şi el „construieşte" (castorul, de exemplu, sau albinele) „în orizontul lumii concrete şi pentru autoconservare". Ca de obicei, filozoful întrece măsura, flagrant. A nu vedea o diferenţă calitativă, „ontologică", între „civilizaţia" umor animale şi civilizaţia veritabilă, umană, dar a extrapola deosebirile dintre aceasta din urmă şi cultura e, vorbind euforistic, cel puţin, excesiv. Blaga dă, e adevărat, termenului „cultură" o accepţie largă, aceeaşi pe care o are pentru nemţi cuvîn- tul „Kultur", în cuprinsul căruia intră şi o parte din ceea ce s-ar putea numi mai curînd „civilizaţie" sau „cultură materială". De civilizaţie ţin, în accepţia dată, doar bunurile destinate confortului. Dar oricît am restrînge sfera acestei de-a doua noţiuni, trebuie să recunoaştem că nu e deloc uşor a o delimita cu stricteţe de sfera noţiunii celeilalte, cu care formează o polaritate. „Civilizaţia" participă la „cultură", cultura iradiază în toate produsele „civilizaţiei". Felul de a construi, de a munci în general, diversele industrii, modul de a se hrăni, de a se îmbrăca al unei comunităţi reflectă stadiul ei de cultură. Teoreticianul „stilului" şi al „metaforei" plasează discuţia pe un teritoriu abstract-teoretic, disociind noţiunile în aşa fel încît să poată opune pe una celeilalte. Constant, el se străduieşte să coboare la nivel subuman tot ce nu se bucură de adeziunea sa deplină. Din toate judecăţile sale, reţinem pentru moment aserţiunea că sfera noţiunii „stil" e mai vastă decît aceea a noţiunii „metaforă". Stil nemetaforic există, acela al produselor de civilizaţie ; metaforă astilistică — nu. Metafora nu se poate alcătui decît în tiparele stilului.

O chestiune asupra căreia, după ce am traversat *Trilogia culturii,* nu avem certitudinea de a fi întru totul edificaţi, e provenienţa metaforei. Ipoteza blagiană asupra genezei istorice a metaforei e cît se poate de explicită ; nu şi concepţia privind sorgintea, sursele psihice ale acesteia. Din ce zone sufleteşti emană iniţiativa metaforizantă ? Ce facultăţi concurează la făurirea metaforei ? întrucît şi în ce mod participă la acest concurs conştiinţa şi inconştientul ? Metafora plasticizantă, este, evident, produsul intelectului, al facultăţilor sale asociative, al ingeniozităţii. Dar cea revelatorie ? Purcede şi ea cloair din „conştiinţă", din „sipirit", sau urcă din inconştient ? Nu încape vorbă că metafora ştiinţifică sau cea filozofică sînt opera intelectului, construcţia lucidă *a* minţii. Ar fi o enormitate a considera teoria monadelor a lui Leibniz, concepţia lui Spinoza despre substanţă, ideea kantiană a lucrului în sine, dialectica lui Hegel,

teoria „fenomenului originar" a lui Goethe sau însăşi concepţia despre metaforă a lui Blaga drept produse ale inconştientului. Metafora filozofică şi ştiinţifică implică o articulaţie raţională, o sudură, o cimentare logică, pe care conştiinţa e în măsură să le înfăptuiască integral prin mijloace proprii. Lucrurile se complică în cazul metaforei mitice şi al celei artistice. Şi acestea sînt, neîndoios, elaborări ale conştiinţei, ca orice produs al sforţării de revelare, de traducere a necunoscutului pe plan intelectiv, dar pare incontestabil că ele se înfăptuiesc sub alt regim sufletesc decît metafora ştiinţifică. Cînd Bergson explică existenţa prin desfăşurările „elanului vital", ei creează, negreşit, o metaforă. O metaforă pe care o elaborează în deplină luciditate, chiar dacă, admiţînd teoria lui Blaga, actul său este „frînat" — ca orice act de creaţie — prin categoriile abisale. Se poate spune acelaşi lucru despre creaţia poetică ? Rilke, de pildă, scrie :

Lucrurile-s trupuri de viori, în care
întunericul vibrează.

Ne găsim în faţa unei metafore rezultată din punerea in relaţie a unor termeni, nu în scopul plasticizării, ci al revelaţiei. Lucrurile (a) sînt pentru poet „trupuri de viori" (b), în care vibrează întunericul (x). Singurul dat într-a- devăr concret e aici primul termen (a). Acesta („lucrurile") este numaidecît prefăcut în „mister deschis" („trupuri de viori"), adică, vorbind în continuare în termeni blagieni, în semn „vizibil al unui x". Conţinuturile aparente sînt, în primul vers, *a* şi *b,* însă ele nu sînt decît „materialul fanic" al unui ce ascuns. în fiecare lucru e o vioară invizibilă ! Spunînd aceasta, poetul a „deschis" un „mister", acelaşi pe care îl intuise, la vremea sa, Eichendorf, cînd zisese :

Schläft ein Lied in allen Dingen şi pe care îl va „revela" şi

Blaga, mai tîrziu, în *Biografie :* ...din umbra mă ispitesc singur să cred că *lumea e o cîntare.*

Rilke nu deschide misterul (x), spre a-l elucida, ci tocmai spre a-l spori. Faptul de-a afla că lucrurile nu sînt ceea ce ştim că sînt, ci cu totul altceva, că aparenţele tăi- nuiesc existenţe ce nu se divulgă decît iniţiaţilor, ne tulbură. După ce am citit versul „Lucrurile-s trupuri de viori", ne sfiim parcă să atingem vreun obiect, ne e teamă că, în loc să răspundă solicitării noastre, are să umple încăperea de plînsete de viori sau de acorduri solemne de orgă. Dar potenţarea „misterului" nu sfîrşeşte aci. în „trupurile de viori" ascunse în lucruri „vibrează întunericul". Deci, prin *x, b* nu numai că nu e făcut inteligibil, dar, din contră, este adîncit în şi mai tulburătoare taină. Redusă la o schemă abstractă, propoziţiuinea cuprinsă în cele două versuri formulează concepţia că lumea fenomenală e un domeniu al aparenţelor, lucrurile fiind nişte măşti ale nimicului.: *la vida e sueno.* Receptată liric, această propoziţie ne transpune în stare de vis, făcîndu-ne să vedem lumea topită într-o atmosferă de vrajă neliniştitoare, proiectată într-un spaţiu incert, la hotarul dintre existenţă şi non-existenţă. Problema e

aceasta : transfigurarea operată graţie metaforei revelatorii este consecinţa unui act de pură conştiinţă ? „Magia" verbului e o lucrare numai a „spiritului" ? Rolul decisiv în producerea de metafore artistice îl are în tot cazul imaginaţia. Ea colaborează la închegarea metaforelor de orice fel, însă prin excelenţă propriu îi este domeniul artei (şi acela al mitului, fără îndoială, însă creaţia de mitologii implică o anume vîrstă sufletească, naivă, în timp ce creaţia artistică nu e condiţionată de vîrsta interioară colectivă). Unde îşi are imaginaţia sediul ? în conştiinţă, exclusiv ? Puţin probabil ; putem zice chiar : categoric nu. Suprarealiştii, :spre a declanşa imaginaţia şi, în genere, spre a da simţirii curs ne- stînjenit, recurg la diferite tehnici de neutralizare a conştientului. „Dicteul automat", în intenţie, cel puţin, înseamnă acceptarea absolută şi necondiţionată a iniţiativelor inconştientului. Teoretic măcar, metafora de tip suprarealist apare astfel ca elaboraţie subconştientă. Spre aceeaşi concluzie ne îndrumă, deşi mai confuz articulate, concepţiile romantice despre procesul de creaţie. Dar indiferent de teorii, putem oare considera metafora drept un precipitat al gîndirii raţionale, dirijat din inconştient prin categoriile stilului, sau trebuie să ne-o imaginăm făurită, împreună cu stilul, în laboratoarele abisale, aşezate în zonele de mister ale „celuilalt tărîm" ? Inconştientul determină doar orientarea, structurarea, dozajul materialelor ce intră în compunerea metaforei, adică stilul ? Sau are un rol chiar în alegerea acelor materiale ? Ce I-a determinat pe Rilke să vadă în lucruri trupuri de viori şi nu, să zicem, schelete de noapte sau măşti ale morţii ? Conştiinţa doar ? Intelectul ? Sau ceva de dincolo de conştient ? Cu alte cuvinte, inconştientul decide numai asupra stilului unei metafore, asupra aspectului ei formal sau şi asupra conţinutului, asupra naturii sale ? încercînd să ne lămurim pînă la capăt,, am putea continua interogaţia. De ce, pentru a ne spune că lumea e neant, poetul recurge la o metaforă lirică şi nu la o metaforă-concept ? Evident, fiindcă e poet. Fiindcă ; Rilke şi nu, să zicem, Schopenhauer. în *Orizont şi stil,* Blaga afirmă categoric că „darul creator" e „un mister cu totul insondabil", din categoria, poate, a „misterelor cosmogonice" şi că el aparţine inconştientului[4]. E clar. Ne întrebăm însă cu Grigore Alexandrescu :

> Cînd neînţeleasa natură, din sînu-i cel roditor Cu talentul poeziei naşte pe un muritor (Fără să mergem departe, atît aş dori să-mi spui)
> Hotărăşte deodată şi felul scrierii lui ?

Altfel exprimat: dacă „darurile creatoare" ţin, fără nici o îndoială, de inconştient, tot inconştientul decide în ce direcţie, pe ce tărîm se vor exercita aceste daruri ? Şi dacă da, dacă faptul că cineva e poet sau matematician, dacă e poet liric sau epic, structură muzicală sau plastică, clasicizant sau romantic (în sens tipologic) e hotărît de „neînţeleasa natură", în ce consistă mecanismul acestui determinism ? pe ce

canale acţionează asupra talentului puterea misterioasă a „neînţelesei naturi " ? Dispune inconştientul numai de „stil", pentru a prinde în plasa lui creaţia, sau acţionează şi pe alte căi ? Ce conferă culturii calitatea de cultură ? Stilul singur nu, căci el este, după Blaga propriu şi civilizaţiei. Metafora ? Fără îndoială, metafora. Dar răs- punzînd aşa, n-am dovedit întrebarea. Dimpotrivă, am reactualizat-o. Ce conferă metaforei calitatea de metaforă ? Cu alte cuvinte ; de unde vine metafora ?

A răspunde acestei întrebări e dificil întîi şi-ntîi pentru» bunul motiv că înţelesul termenului „metaforă" nu e, înscrisul lui Blaga, cel mai limpede cu putinţă. Filozoful nostru nu dă o definiţie a metaforei ; numeşte doar funcţiile pe care şi le asumă cele două tipuri de metaforă : plasticizantă şi revelatorie. în cauză fiind propriu-zis doar aceasta din urmă, ştim (în ordinea de idei pe care o urmărim) că ea e chemată să „reveleze laturi şi semnificaţii ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect". Metafora revelatorie este, în consecinţă, rezultatul oricărei încercări; de a revela pe un plan oarecare (artistic, religios, metafizic» ştiinţific) un „mister". în această accepţie, sînt „metafore" toate creaţiile de cultură : o poezie, un mit, o ipoteză! ştiinţifică. O „metaforă" e cultura în întregul ei. Într-O' expunere rezumativă a filozofiei blagiene, semnată de Ovidiu Drimba, se spune lămurit : „în ultima analiză *cultura nu e altceva decît o metaforă“* [30]. Noţiunile de „cultură", şi „metaforă" fiind sinonime, rezultă că definiţia lor include stilul ca element inalienabil. Raportul dintre stil şi metaforă e acela dintre parte şi tot. Zicînd „metaforă", arrr zis implicit şi „stil". Perfect. Niumai că acest mod de a-, înţelege lucrurile vine în contradicţie cu propoziţiile potrivit cărora „o plăsmuire de cultură este *metaforă şi stil* într-un fel de uniune „mistică", „o operă de artă şi în general o creaţie de cultură, mai au, în *afară de stil,* şi o «substanţă»", „o plăsmuire de cultură (...) are *două aspecte îngemănate y unul metaforic şi altul stilistic*“ (sublinierile ne aparţin)- Ambiguitatea e probată. Ea este, de altfel, destinul mai multor noţiuni-cheie, cu care operează Blaga. Noţiunile „conştiinţă" şi „spirit", de exemplu, circumscriu cînd psihicul uman în totalitate, cînd o singură zonă a lui : „conştientul". Inconştientul e considerat cînd o parte a conştiinţei (în înţeles larg), cînd altceva decît conştiinţa (redusa, de- astădată, la „conştient") şi anume o antiteză a ei. Aşa şti metafora. Metafora e, cînd creaţia de cultură însăşi, considerată nediferenţiat, cînd numai un aspect al acesteia: aspectul nuclear, „substanţa". Astfel, înfăţişîndu-se situaţia, întrebarea : cine generează „substanţa" culturii — id est

[30] *Filozofia lui Blaga,* **Cugetarea — Georgescu Delafras, Bucureşti,,**

metafora —, conştiinţa sau inconştientul ? se rosteşte inevitabil.

Dacă am decide că este opera conştiinţei în exclusivitate, metafora ar ieşi —• privită prin prisma filozofiei lui Blaga — scăzută. Ea ar fi pusă în inferioritate faţă de stil. Para- doxie pe care mintea nu s-ar declara dispusă să o suporte. Doar metafora e „substanţa'* creaţiei de cultură. Stilul — numai forma acesteia. Substanţa inferioară formei ? Şi, totuşi, aceasta e concluzia ce se degajă inevitabil, dacă acordăm calitatea de a crea metafore — conştiinţei. în capitolul introductiv al studiului *Artă şi valoare,* la care ne vedem constrînşi a reveni mereu, filozoful, ridicînd problema facultăţii prin care omul parvine la creaţia de cultură şi prin care, implicit, se distanţează de animalitate, refuză să atribuie această facultate „spiritului". Prin „spirit", Blaga înţelege, asemenea lui Ludwig Klages şi altor gîndi- tori germani, inteligenţa, raţiunea, ceea ce ţine în exclusivitate de conştient. „Spiritul", în acest înţeles, este anterior, în concepţia filozofului român, acelei „imitaţiuni ontologice" care, făcînd posibilă constituirea modului de existenţă specific uman : „în orizontul misterului şi pentru revelare", stă la,originea actului de cultură. „Spirit, în înţeles de subiect cu atribute intelectuale — se afrimă textual — spirit în înţeles de receptor, de semnificaţii sau spirit în înţeles de mănunchi de funcţii categoriale putem, fără doar şi poate atribui în oarecare grad şi animalelor, iar într-un grad apăsat şi deosebit de pildă antropoidului, omului preistoric şi omului paradisiac. „Spiritul" nu pune însă aceste fiinţe în situaţia de a fi creatoare de „cultură". Spiritul, ca facultate a conceptelor şi a voinţei dirijate, poate să stea exclusiv în serviciul existenţei în lumea dată şi pentru autoconservare. Spiritul, prin structura şi funcţiile sale, nu duce deci în chip necesar la cultură". Apt pentru cultură, omul devine din clipa în care, printr-o „singulară mutaţiune ontologică", menită să declanşeze în ele „orizontul misterului", spiritul său este „structural dublat prin garnitura categoriilor abisale". Iată afirmaţii care, s-o spunem franc, ne lasă perplecşi. Chiar luată în accepţia restrictivă pe care i-o ajcordă Klages, reducîndu-l la mult mai puţin decît ceea ce e, mărturisim a avea despre spirit o mult mai bună părere. Credem că „facultatea conceptelor şi a voinţei dirijate", gîndirea abstractă nu sint tocmai de dispreţuit. Subscriem cu amîndouă mîinile teza că omul nu se diferenţiază de animal doar morfologic, ci ontologic, că el aparţine unui regn special, dar în deosebire de Blaga, socotim că unul din rezultatele miraculoasei „imitaţiuni ontologice" prin care antroposul a devenit om deplin e tocmai gîndirea abstractă. Raţiunea, spiritul, capacitatea de a gîndi în concepte nu-l omologheză pe om animalităţii, ci tocmai ele, în primă instanţă, îl delimitează de animalitate. Recunoscînd, fie şi numai „în oarecare grad", animalului „spirit", nevă- zînd diferenţa calitativă, ontologică, dintre inteligenţa celei mai evoluate specii zoologice şi „spiritul omenesc, din care au emanat sisteme filozofice de tip raţionalist, precum acela al Iui Descartes (al cărui implicat fundamental : „Ego sum cogitans" e apreciat în *Artă şi valoare* ca fiind valabil numai în orizontul lumii

concrete, domeniu al conştiinţei animalic-paradisiiac), ajungem la o ecuaţie nu numai „foarte discutabilă", cum eufemistic o califică Al. Dima [31], dar de-a dreptul aberantă. Teoria metaforei nu conţine însă doar idei vădit greşite, reprobabile ci şi speculaţii confuze, contradictorii, cu neputinţă de corelat. Este metafora, în concepţie blagiană, fructul conştiinţei, al „spiritului", sau al inconştientului ? Poate e rezultatul unei colaborări între conştiinţă şi inconştient ? Poate ! Precis nu putem spune nimic. Am văzut că metafora ştiinţifică nu derivă în nici un caz din inconştient. Nici o speculaţie, oricît de ingenioasă, nu ne va convinge că o construcţie filozofică sau teorie ştiinţifică se elaborează în zone abisale sau că inconştientul joacă rolul principal în articularea ei. Inconştientul poate doar modela stilistic, într-o anumită măsură, asemenea construcţii şi teorii. Pe de altă parte, ne vine extrem de greu să pricepem cum ar putea izbucni metaforele artistice numai din conştiinţă. Socotim, cu alte cuvinte, că deosebirea dintre metafora de tip ştiinţific şi cea de tip poetic e infinit mai mare decît arată Blaga. Indiferent din ce zone sufleteşti ţîşnelsc fiecare, cele două categorii de metafore aparţin, cert, unor tipuri de gîndire radical diferite, opuse. Ele posedă, neîndoios, şi trăsături comune — în primul rînd, însăşi calitatea de „metafore" — însă diferenţele sînt structurale. Arta diferă de ştiinţă (de filozofie inclusiv, în măsura în care aceasta intră în sfera ştiinţei) nu prin organizarea internă doar, nu numai prin raporturile dintre termenii „metaforelor" în care se exprimă fiecare, dar chiar prin conţinut, prin obiectul preocupărilor. Dar să nu anticipăm observaţii pe care vom fi puşi în situaţia de a le formula într-un alt capitol. în acest loc e cazul, însă, de a semnala dificultatea — o dificultate insurmontabilă — in faţa căreia ne pune teoria blagiană a metaforei. în parte am şi făcut-o, încît nu rămîne decît de pus punctul pe i. Metafora e prin excelenţă fapt de cultură. Este fapt de cultură în mai mare, mai specifică măsură decît stilul, care afectează şi „civilizaţia". Cultura, ne instruieşte Blaga, nu este un produs al „spiritului". „Spiritul" poate crea doar „civilizaţie". Creaţia de cultură implică intervenţia „categoriilor abisale". Prea bine, dar, ca să intervină, aceste categorii trebuie să aibă în ce interveni. Conţinutul nu e posibil decît întruchipat într-o formă, însă şi forma presupune, în aceeaşi măsură, un conţinut. De unde îşi au creaţiile de cultură acest conţinut ? Cine IU furnizează ? Prin ce laboratoare sufleteşti are de trecut necunoscutul („misterul") spre a fi convertit în metaforă ? Numai prin acelea, care Î! •decid stilul ? De unde vine metafora ?

---

[31] *Lucian Blaga sau arta ca revelare a misterului,* în *Gindii ea românească în estetică.* Sibiu, 1943, p. 79.

Cum se vede, în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* natura conceptului de bază analizat — metafora — nu este elucidată pînă la capăt. Ambiguitatea terminologiei pe de o parte, incompleta clarificare a raporturilor dintre concepte, pe de alta, derutează. Cu acest avertisment necesar, să analizăm în continuare introducerea la *Artă şi valoare* Autorul *Trilogiei valorilor* găseşte concepţiilor estetice din toate timpurile un „viciu capital". El ar consta în aceea că „analiza structurilor şi valorilor estetice a ignorat pînă acum tocmai punctul de vedere cel mai rodnic : dualismul ontologic şi de orizonturi*'. Acest dualism nu e un fapt între altele. Este un fapt care decide natura tuturor actelor specific umane. Trăind în două orizonturi total diferite : al lumii date şi al misterului, omul „are ceva de amfibiu" ; conştiinţa lui se manifestă dual chiar atunci cînd domenule ei par totuşi indivizibile. Există nu o cunoaştere, ci două •.noduri ale cunoaşterii („paradisiacă" şi ,,luciferică"), nu o singură clasă, ci două clase de metafore, nu „frumosul", ci două tipuri de frumos (natural şi artistic). Dualismul acesta, dualismul tuturor actelor omeneşti, al tuturor valorilor derivă tocmai din „amfibismul conştiinţei**, din calitatea omului de a întruchipa două moduri ontologice, trăind, ca urmare, în două orizonturi. Omul e animal şi om, în acelaşi timp. Ca animal vieţuieşte în lumea concretă, ca om populează tărîmul misterului. „Misterul**, în gîndirea lui Blaga, nu este un concept pur, el nu defineşte un presupus ţinut inaccesibil, ale cărui fruntarii coincid cu limitele ultime ale cunoaşterii umane ; nu este, în alţi termeni, proiecţia teoretică, ficţiunea neputinţei noastre de a împinge cunoaşterea dincolo de un anume prag. Nu, misterul e o realitate. Filozofic, e unica -realitate, de fapt. Pentru Lucian Blaga, omul „îşi e sieşi un mister într-un orizont saturat de mistere". Această propoziţiune conţine in ea întreaga filozofie blagiană. Lumea nu e pentru gînditorul nostru nici

copie a „ideilor", ca pentru Piaton, nici „substanţă", ca pentru Spinoza, nici „fenomen" al unui „numen" incognoscibil, ca pentru Kant, nici „reprezentare" a unei oarbe, voinţe", ca pentru Schopenhauer. Lumea e, pentru Blaga, considerată din unghi omenesc, „mister". în om, „orizontul misterului" e o prezenţă efectivă, congenitală. „Orizontul misterului — găsim scris în capitolul pe care îl examinăm — trebuie să-i înţelegem ca «origo» unde se obîrşesc toate procesele specifice umane. Acest imod răsare în om, şi are aici un rol di. alfa, de început, de izvor, de obîrşie, de condiţie implicată şi în acelaşi timp de omniprezenţă, anterioară tuturor actelor teoretice şi plăsmuitoarc". Insistăm asupra accepţiei date de filozoful nostru

noţiunii de „mister" din mai multe motive. între altele, pentru a marca neta diferenţă dintre acest concept şi „lucrul în sine" kantian, căruia unii critici au crezut că îl pot asimila. Kant desemnează prin termenu. „an sieh" ideea-limită a filozofiei sale. „Lucrul în sine" f pentru el „numenul", ceea ce nu poate fi principial cunoscut. Deci, „lucrul în sine" e ceva în afara orizontului uman, el se găseşte îndărătul unei porţi închise cunoaşterii. Lucian Blaga, dimpotrivă, localizează orizontul misterului în om, şi nu numai că nu-l concepe ca un ţinut ce se refuză cunoaşterii, dar vede în el tocmai factorul care trezeşte şi aţîţă necontenit — fără a-l satisface — apetitul de cunoaştere. Trăirea în orizontul misterului atrage după sine, cu devorantă necesitate, dorinţa de revelare. Astfel e întreţinut destinul creator al omului. Omul creează cultură în virtutea existenţei sale în orizontul misterului. Punctul obscur al acestei teorii e cel sesizat în capitolul precedent, în care ne întrebam de unde vine metafora. Ce facultăţi umane iau parte la elaborarea metaforei, deci, în fond, a culturii ? Cultura, scrie Blaga, implică *„toate* structurile umane, adică organicul, sufletul, spiritul", dar — accentuează — „aceste trei feluri de structuri sînt încă tot neîndestulătoare". De ce sînt neîndestulătoare ? Evident, pentru că ele nu sînt proprii doar omului, nu aparţin în exclusivitate modului ontologic specific uman. Toate trei pot fi identificate, susţine filozoful, şi la nivelul zoologic. Pentru ca animalitatea să devină aptă de a participa la cultură, ea urmează a fi „încapsulată" şi pusă în slujba unei rînduieli umane. încapsularea e posibilă, inevitabilă chiar, după constituirea mc-

dului ontologic specific omenesc, adică după ce s-a declarat în om orizontul misterului şi nevoia de revelare. Prin această apariţie a unui nou orizont, pe care animalul nu-i poate nici bănui măcar, structurile tripartite (organicul, sufletul, spiritul) suferă „o dezaxare, o nouă orientare" ; animalitatea e „cel puţin încapsulată, dezaxată şi uneori paţial absorbită" de „rînduieli şi finalisme metafizice". Admirabil spus, dar cam prea abstract ! Ce înseamnă acea „dezaxare", acea „încapsulare" a animalicului ? Spiritul e încapsulat, alături de „suflet" şi de „organic" — cui ? Inconştientului ? Iconştientul e zestrea specific umană ? El ne diferenţiază de animal ? Asta vor să spună, dacă am înţeles bine, toate disocierile şi toate consideraţiile pe care le-am rezumat, dar precis nu se articulează nici o frază din care să rezulte fără echivoc o asemenea concluzie. Concluzia se lasă doar bănuită. „Fiinţa care odată şi odată avea să devină om — citim în *Artă şi valoare* — fusese deja înzestrată cu spirit, fără ca prin aceasta să se fi declanşat actul creator de cultură, căci cultura mai implică şi «categoriile abisale», în afară de cele ale conştiinţei".

O observaţie. Dacă producerea de cultură angajează întreaga fiinţă umană, structurile animalităţii fiind încapsulate unor rînduieli şi finalisme specific omeneşti, făurirea de civilizaţie presupune, fără îndoială, simetric, aceeaşi participare, însă cu inversarea rolurilor. Creînd cultură, omul îşi încapsulează animalitatea. Creînd civilizaţie, îşi încapsulează umanitatea. Sau, vorbind mai filozofic, în primul caz, orizontul lumii date se încorporează orizontului misterului, iar în cazul al doilea orizontul misterului e absorbit (sau pus în paranteză, „virtualizat") de acela al lumii date. întrebare : animalitatea încapsulată de umanitate nu diferă ontologic de animalitatea liberă ? „Spiritul" uman nu e cu totul şi cu totul altceva decît pretinsul „spirit" al animalului ? Şi, în consecinţă, civilizaţia umană nu e cu totul altceva decît aceea a castorului ? Evident, la astfel de întrebări nu se poate răspunde decît afirmativ. în cazul acesta, mai e posibilă vreo analogie între facultăţi ale omului şi ale animalului ? între produse ale destoinicie' umane şi ale iscusinţei animalei Se mai poate susţine că prin cutare act spiritual omul se realizează în propriul orizont ontologic, adică la nivelul propriei condiţii, iar prin- tr-un altul se menţine în orizontul în care trăieşte şi animalul ? Nu negăm : omul ţine de două firi. Omul e om şi animal, în aceeaşi fiinţă. Susţinem însă ca animalitatea se satisface în om integral la nivel biologic, răzbătînd în spirit numai în măsura în care acesta cade prizonier unor impulsii obscure, emanaţii ale zoosului. Gândind, indiferent în ce mod : în concepte sau metaforic, exercitîndu-şi funcţiile spirituale, omul se distanţează ontologic de animalitate. închidem paranteza.

Omul deplin îşi deapănă aşadar, după Blaga, existenţa nu doar în orizontul lumii date, cişi în acela al misterului, care întreţine în el un permanentneastîmpăral revelării. Mai simplu zis, omul întreg nu se mulţumeşte să trăiască înimediat, el are nevoi şi

dealtă natură
decît cele
dictate de interesul propriei conservări şi al perpetuări] speciei. Vrea anume să cunoască şi, în năzuinţa de cunoaştere, „creează". Pentru animal, ca şi pentru omul paradisiac, fictiv, lumea e ceea ce simţurile îi spun că este şi nimic altceva. Copacul e copac, noroiul noroi, apa apă şi aşa mai departe. Privirea omului deplin înregistrează aceleaşi realităţi, cu deosebirea că din fiecare lucru se ridică în faţa ei un semn de întrebare. Sub privirea umană, cunoscutul se preschimbă în necunoscut. Omul chiar îşi este lui însuşi „fiinţa necunoscută". Sau cum se exprimă Blaga : omul „îşi e sieşi un mister într-un orizont saturat de mistere". în virtutea căror structuri lăuntrice receptăm existenţa astfel ? Ce ne determină să problematizăm, să nu ne oprim la aparenţe ? Toată filozofia răspunde prompt: spiritul. Nu, obiectează Blaga. Nu spiritul. Şi articulează teoria pe care am parcurs-o. Am conchis că, din cît se poate deduce, gînditorul vede semnul distinctiv al umanităţii în categoriile abisale. Concepţia ni se pare precară, am spus-o, chiar considerată din perspectiva autorului. Acordîndu-se stilului o asemenea demnitate supremă, e degradată metafora. Dar, pe de altă parte, aceasta este o imposibilitate logică, metafora fiind nucleul culturii, cultura însăşi. Pînă la urma ne dăm seama că nu ştim ce trebuie înţeles prin metaforă. Dar să luăm lucrurile cum sînt. Să ne resemnăm pentru o clipă la „cunoaşterea paradisiacă". Să nu „deschidem misterul", declanşînd o „criză în obiect". Ajungem la încheierea următoare : omul concepe existenţa, inclusiv propria exis
tentă, ca mister în virtutea categoriilor abisale. Acestea sînt plasa în care conştiinţa (în înţeles larg) prinde, înconjurat de stele, peştele de aur al necunoscutului. Fără ele, orice tentativă de acest soi ar fi gratuită. Mai mult: ele nasc dorinţa de captare a necunoscutului, aşa cum funcţia creează organul. Dar, instrument creat anume pentru a prinde „misterul", categoriile inconştientului devin implicit un instrument de izolare, o perdea ce se interpune între noi şi mister. Categoriile abisale ar fi, conform speculaţiilor din *Geneza metaforei şi sensul culturii,* nişte „frîne transcendente", instituite de Marele Anonim spre a limita prin intermediul lor puterea creatoare a omului. Ele ar îndeplini în zonele subconştiente aceeaşi funcţie pe care o exercită în sfera conştiinţei „cenzura transcendentă". „Cenzura" şi „frinele" ar avea menirea dublă de a întreţine în om apetitul cunoaşterii şi al creaţiei şi, în acelaşi timp, de a împiedica omul să atingă absolutul, eventualitate în care el ar deveni dumnezeu şi s-ar substitui creatorului. Prin „frîncle transcedente" şi prin „cenzură" s-ar asigura, după Blaga, centralismul existenţial, menţinîndu-se totodată în permanentă vigoare destinul creator al omului. Toată construcţia aduce a basm şi ca atare nu suportă, evident, un examen ştiinţific. Azvîrlit în apa cu aştri, .mănunchiul factorilor abisali aduce la suprafaţă ceea ce voim să aducă, dar noi vedem acel ceva, capturat, ca prin nişte zăbrele, ca prin nişte, folosind vorbele autorului pe care îl studiem, „ferestre colorate".

Acesta e stilul. Stilul, aşadar, face sensibil misterul dar îl şi deformează implicit. Prin stil, în loc să cunoaştem, creăm, în loc să descoperim, inventăm. Acestea fiind rostite, să încercăm depăşirea expunerii constata- tive, „paradisiace", prin escaladare „luciferică". Categoriile stilistice fiind instrumentul de capturare a misterului, înseamnă că ele fac, în realitate, cultura. Cultura ar putea fi definită, în consecinţă, ca mister imobilizat într-un stil. Ce loc şi ce funcţie revine atunci metaforei ? Metafora s-a văzut, e însăşi cultura. Cultura = metaforă. Cum rămîne atunci cu afirmaţiile după care stilul şi metafora sînt două aspecte distincte, polar-aderente, ale creaţiei de cultură ? Această distincţie a avut doar o finalitate didactică ? In acest caz devine greu de înţeles însăşi raţiunea introducerii unei noi noţiuni fundamentale în filozofia blagiană a cul

turii. Dacă „metaforă" şi „cultură" sînt sinonime, de ce era nevoie de două noţiuni ? Metafora, ni se spune, e substanţa culturii, iar stilul forma. Ce să înţelegem prin substanţă ? Conţinutul, desigur. Dar conţinutul culturii, preexistent stilului, e „misterul". Metafora nu e misterul însuşi, ci misterul convertit, aşezat în stil. Ştim ce este misterul ca mister, misterul înainte de convertirea In creaţie de cultură. Dar în creaţie, ce este ? Şi, mai cu seamă, cine, care facultate a conştiinţei a prezidat la prefacerea misterului pur în mister disimulat în stil ? Lucrurile ar deven; dintr-o dată limpezi dacă am socoti metafora nu fondul, „substanţa" operei, ci un aspect al ei, ulterior stilului, ca sa zicem aşa, un rezultat al fixării misterului în stil. Dar Blaga e categoric în afirmaţia că metafora ţine de conţinut, ca e altceva decît stilul, că o metaforă se poate comunica în stiluri multiple. Iată-ne înapoiaţi într-un punct de care n* depărtasem. Nu incidental. Am revenit cu bună ştiinţă la o întrebare formulată altfel, mai sus, pentru a nota — din nou — că, după opinia noastră, alte facultăţi prefac necunoscutul (un anume necunoscut) în materie a „metaforelor" ştiinţifice şi filozofice, şi altele (alt necunoscut) în substanţă artistică. Procedînd ca filozof, iar nu ca estetician, Lucian Blaga ia în consideraţie arta, în *Artă şi valoare,* nu atît în specificitatea ei, cît ca fapt de cultură. El este atras în primul rînd de aspectele prin care creaţia artistică se integrează în totul creaţiei culturale şi numai în rîndul al doilea de particularităţi care o autonomizează. De aci sublinierea puternică, exagerarea chiar a notelor comune artei şi celorlalte forme de cultură şi subestimarea diferenţelor.

O primă problemă pe care filozoful o ia în dezbatere, în cartea pe care o analizăm, după ce în prealabil şi-a stabilit cadrul teoretic, e aceea a factorilor direct producători ai operei de artă : geniul şi talentul. O alta : originea şi funcţia artei. în amîndouă cazurile, Blaga se dovedeşte, o dată mai mult, filozof al culturii, şi mai puţin estetician. Ce e, în concepţia sa, geniul ? Este „darul de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului şi mai ales darul de a converti misterele în metafore revelatorii şi de tipare abisale". în deosebire de geniu, simplul talent „apare ca un dar auxiliar, totdeauna circumscris prin specificul dome

niului în care se manifestă individul creator". Prin talent ar urma să înţelegem, mai precis, „o mulţime de destoinicii utile în luptă cu materialul", „darul perfectibil pînă la virtuozitate, de a stăpîni materia sensibilă în vederea unei valorificări a ei într-un proces revelator". Precizarea era necesară. Din întîia propoziţie se putea deduce că superioritatea geniului asupra talentului rezidă în multilateralitatea sa, deci că între cele două daruri ar exista o diferenţă doar cantitativă, de întindere. Jean Cocteau, poet, prozator, dramaturg, pictor, publicist ş.a.m.d., ar fi un geniu, iar Tolstoi sau Dostoievski simple talente ! O asemenea deducţie ar contrazice însă, flagrant, tocmai consideraţiile despre genialitate expuse în *Artă şi valoare* doar cu cîteva pagini mai înainte ! Geniul, se afirmă acolo, nu poate fi definit cu mijloacele unor

discipline care se înverşunează a-l cerceta sub aspect psiho-patologic. „Acestui fals scientism trebuie să-i dăm foc din toate părţile", e de părere filozoful, care şi purcede la punerea în aplicare a hotărîrii. Nu există, susţine el, o cale mai sigură de a înămoli definitiv problema în discuţie decît o asemenea „destrămare şi ciopîrţire psihologică". E ca şi cum ai zice : „insul de geniu care răspunde la numele X e proprietarul a două milioane trei sute de mii de fire de barbă, ceea ce de acum înainte constituie un punct cîştigat întru definirea omului de ge niu". O analiză psihofiziologică şi psihopatologică de genul acesta echivalează cu o încercare „de a scoate apă dintr-o fîntînă cu sita". Da, admite filozoful, pentru ca darul revelator să aibă eficienţă, sînt necesare anumite condiţii, însă acestea nu îndeplinesc decît funcţia unor „izvoare de alimentare". Condiţiile psihofiziologice formează un habitus care stă în slujba darului revelator, dacă acesta există ; dacă însă darul este absent, diversele facultăţi, oricît de miraculoase, nu produc geniul, ci, în cazul cel mai fericit, „ingeniozitatea". „Ingeniozitatea" poate coexista cu geniul, dar nu-l poate suplini; ea participă intens la sporirea civilizaţiei, însă la creaţia de cultură n-are acces. Prejudecăţi curente, constată Blaga, întreţin credinţa că insul genial se distanţează de muritorii de rînd „printr-o extrem de sprintenă şi ascuţită inteligenţă, printr-o monstruoasă memorie, printr-o tot atît de mătăhăloasă putere de muncă, exprimabilă în cai-putere, printr-un irezistibil vulcanism

pasional şi prin mai ştim noi ce“. Asemenea însuşiri „sînt însă destinate să ne conducă numai pînă în pragul aplauzelor care exaltă geniile de varieteuri“. Genii de acest soi apar uneori „pe scenele de reputaţie îndoielnică ale caba- retelor“, în postură de „calculatori nomazi" care, fără creion şi hîrtie, extrag într-un timp record rădăcina pătrată a unor numere de zeci de cifre. Din creierele lor fenomenale n-a ţişnit, totuşi, nici o idee fecundă în domeniul matematicilor. Un geniu matematic a fost, în schimb, Des- cartes[32], care nu excela de fel în calitate de calculator. Genialitatea e cu totul altceva decît performanţă. „Cînd cineva e în stare bunăoară să scrie într-o simplă şi singură viaţă de om cîteva mii de cărţi, manifestîndu-se poligrafic în toate ramurile să zicem ale istoriei, ale dramei şi ale poeziei, dar în toate deopotrivă de mediocru, ne găsim desigur în faţa unui fenomen planetar, şi atît, sau în faţa unui fenomen monstruos, dacă voiţi ; căci epitetul genialităţii îl vom rezerva unor apariţii de altă vrednicie*'. Aluzia (nedreaptă) la N. Iorga, în acest pasaj (dacă nu şi în cel cu firele de păr din barbă) e străvezie [2]. Continuînd-şi pledoaria, gînditorul invocă, spre a demonstra că nici inteligenţa nu poate constitui un criteriu pentru determinarea genialităţii, numele lui Mozart, Cezanne şi Tolstoi, care, genii de întîia mărime, n-au strălucit printr-o inteligenţă ieşită din normal. Pe criteriul inteligenţei, Bernard Shaw ar urma să fie decretat

[32] Această recunoaştere — îşi va da seama oricine — nu prea rimează cu aprecierile din primul capitol al studiului *Artă şi valoare* asupra cartezianismului.

un mai mare geniu decît Shakespeare, ceea ce evident, nu e cazul. în această ordine de idei, Blaga îşi aminteşte a fi citit undeva că, în cadrul unui club de matematicieni din Ziirich, frecventat şi de Einstein, nu viitorul fizician-genial uimea printr-o inteligenţă excepţională, ci un student rămas anonim, despre care se presupunea atunci că el (şi în nici un caz viitorul teoretician al relativităţii) avea să revoluţioneze ştiinţa. O definiţie a geniu

lui, crede gînditorul român, devine posibilă doar pe temeiul unei filozofii a culturii. Geniul este, după el, „un dar într-o anume rînduială ontologică" şi individul care îl posedă obţine, graţie lui, calitatea de „suprem reprezentant al destinului uman". Omul existînd, ca om deplin, în orizontul misterului şi pentru revelare, exponentul suprem al condiţiei sale devine, logic, acel ins căruia îi este propriu în gradul cel mai înalt darul revelator, capacitatea, adică,, „de a converti misterele în chip metaforic şi în coordonate stilistice-abisale". în ce grad ? Iată ce nu aflăm din *Artă şi valoare.* Din această pricină, raportul dintre geniu şi talent rămîne de ajuns de confuz. „Destoiniciile" ce caracterizează talentul, ni se explică, „colaborează la revelare şi converg în creaţia artistică". Rămîne însă neclar dacă talentul dispune de posibilitatea de a converti misterele meta- foric-stilistic. Mai curînd nu, altfel s-ar confunda cu geniul. Dar dacă lucrurile stau astfel, conceptul blagian de talent devine sinonim cu acela de „îndemânare" sau „virtuozitate", manipulat de M. Dragomirescu. Teoreticianul „integralismului" distingea, cum se ştie, între „virtuozitate", „talent" şi „geniu", geniul, la rîndul său, fiind socotit altceva decît „genialitatea creatoare". Lucian Blaga, stabilind între noţiunile de „geniu" şi „talent" diferenţa pe care am văzut că o stabileşte, degradează talentul, vădit, coborîndi totodată şi geniul din înălţimea la care îl situase entuzias-- mul romantic. Ce înseamnă a converti misterele în plăsmuiri' metaforice abisal structurate ? înseamnă, pur şi simplu», a avea „stil". „Stil", nu în înţeles superficial, ci în acela profund, dat de filozoful culturii. Dar cine are stil şi cine nu ? Cum distingem adevăratul „stil" de perfecţia tehnică ? E cazul să recunoaştem drept creatori de stil doar pe Ho^- mer, Dante, Shakespeare, Goethe, Dostoievski, Tolstoi şi alţii de calibrul lor, doar pe titani ? Sau „darul revelator" aparţine şi unui Verlaine, unui Mallarme, unui Renoir, unui Matisse ? Adoptînd prima alternativă, ar fi să evaluăm la deajuns de puţin operele unor artişti de considerabilă valoare, chiar dacă nu de mărimea întîia. Dacă ne decidem[1] pentru alternativa cealaltă, numărul geniilor creşte excesiv.

Sentimentul nostru este că problema geniului nu se poate soluţiona, nici pe calea analizelor psiho-fiziologice şi psihopatologice, nici altfel. E, fără îndoială, o diferenţă calita-

[1] *Artă şi valoare,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, p. 9.
[6] *Idem,* nr. 35, 16/29 februarie 1916.
[11] *Trilogia culturii*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti 1944, **p.** 7.
[2] *Nostalgia paradisului*, Cugetarea, Bucureşti, 194C, p. 331.
[13] *Ibidem,* **p. 500.**
[11] **O declară el însuşi, în termenii cei mai clari şi categorici, c.i directă aluzie la studiul lui H. H. S t a h l : „Cineva ne-a reproşat într-o revistă că felul cum am prezentat satul românesc, într-o geo grafie mitologică, ca centru cosmic, cu produse determinate de unele**
1944, p. 68.